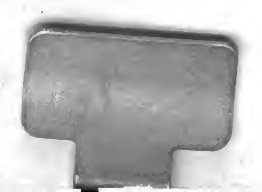
Cherubim, Throne und Seraphim

Oskar K. Wulff





CHERUBIM, THRONE UND SERAPHIM.

IKONOGRAPHIE

DER ERSTEN ENGELSHIERARCHIE

IN DER CHRISTLICHEN KUNST.

I.

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

ALS

INAUGURALDISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

OSKAR WULFF.

ALTENBURG.
DRUCK VON OSKAR BONDE.
1894.

Vorwort.

Die vorliegende Dissertation umfasst die Einleitung und den ersten Teil der Ikonographie der Cherubim, Throne und Seraphim, welche ich in einiger Zeit als Ganzes zu veröffentlichen beabsichtige. Ich hoffe, sowohl der Kunstgeschichte wie der christlichen Archäologie einen Dienst zu leisten, indem ich Gestalten der christlichen Kunst in's Auge fasse, denen wohl noch nie genügende Beachtung zu Teil geworden ist. Der gegenständliche Gesichtspunkt soll ausser in dem, von theologischer Seite noch nicht in zusammenfassender Weise gegebenen, einleitenden Überblick über die gesammte Entwicklung der Vorstellungen vor allem in dem die Kompositionen behandelnden Kapitel berücksichtigt werden, das ich demnächst hinzuzufügen gedenke, wenngleich es dem christlichen Archäologen überlassen bleibt, in dieser Richtung weiter vorzudringen. Für mich lag die Hauptaufgabe auf der kunstgeschichtlichen Seite des Gegenstandes, sie betraf das Formelle, und die Untersuchung hat daher einen vorwiegend beschreibenden Charakter gewonnen. Der Nutzen, den eine solche ikonographische Arbeit der Kunstgeschichte bringen kann, ist freilich ein bescheidener und doch ein unzweifelhafter. Niemand wird die Bedeutung der Typologie für die Verfolgung kunstgeschichtlicher Tradition bestreiten. In dieser Beziehung können sich schon bei der Betrachtung einer einzelnen Bildung oder Komposition gewisse Thatsachen von allgemeinerer Bedeutung herausstellen. Ob sich bei meiner Arbeit solche ergeben haben, mögen besser Unterrichtete entscheiden. Ich hoffe, dass sie sich wenigstens als Baustein einmal in grösserem Zusammenhange brauchbar erweisen wird. Schliesslich liegt es auch im Interesse der Kunstgeschichte, dass eine bestehende Unklarheit über die Bedeutung gewisser Bildungen beseitigt oder doch festgestellt

werde, wie weit in der Kunst selbst Klarheit vorhanden ist. Die Untersuchung fusst auf einem ziemlich umfangreichen Denkmälerbestande, obgleich ich wenige neue Mitteilungen bringe und fast nur zerstreutes publizirtes Material vereinigt ist. Da in der Litteratur eine wirkliche Zusammenfassung bisher fehlte, — gelegentliche Bemerkungen treffen nicht einmal immer zu — liessen sich daraus allgemeinere Schlüsse gewinnen. Bei der ersten Prüfung der Aufgabe kamen mir die Hinweise des Mannes zu Hilfe, dem ich nichts mehr von meinen Ergebnissen vorlegen konnte, weil schweres Leiden und der Tod seiner wissenschaftlichen Führerschaft ein frühzeitiges Ende setzten. Mit der Erinnerung an seine wahrhaft liberale Persönlichkeit vereinigt sich das Gefühl schmerzlich bewegter Dankbarkeit, dass auch ich H. Janitschek kurze Zeit als ein von neuem Lernender folgen durfte, und lässt mich wünschen, dass das Geleistete den von ihm stets gestellten strengen Anforderungen entsprechen möge. Einteilung und Folge der Untersuchung ergaben sich bald von selbst. Ich habe eine möglichst übersichtliche Vorlegung des Materials mit der geschichtlichen Betrachtung zu vereinigen gesucht. Bei der Sammlung des Stoffes war mir zur Nutzbarmachung der russischen Publikationen Herr Prof. E. Dobbert ein freundlicher Berater. Auch bin ich ihm und den Herren Prof. H. Brockhaus, J. Neuwirth und Dr. P. Kristeller für die Mitteilung einzelner Angaben, bei denen ich es bemerkt habe, zu Dankbarkeit verpflichtet. Für die Erlaubnis der Benutzung des christlich-archäologischen Apparats der Universitäten Leipzig und Berlin habe ich Herrn Prof. A. Hauck und N. Müller zu danken, sowie Herrn E. Schweitzer in Berlin für die seiner reichen Photographieensammlung und Bibliothek. Ich brauche nach dem oben Gesagten kaum hinzuzufügen, dass die beigegebenen Abbildungen nur zur Veranschaulichung bezeichnender und zugleich schwerer zugänglicher Beispiele als Ergänzung der Citate bestimmt sind. Wo bei Mitteilungen über Denkmäler Hinweise fehlen, dienten mir Photographieen als Hilfsmittel.

Berlin, März 1894.

Der Verfasser.

Lebens- und Bildungsgang des Verfassers.

Als zweiter Sohn meiner Eltern, Dr. med. Friedrich Wulff († 4. IV. 1886) und Katharina Wulff geb. Herrmann, bin ich am 6. VI. 1864 in S. Petersburg geboren und in der lutherischen Confession getauft und confirmirt (1880). Nach häuslichem Unterricht während meiner im Elternhause durchlebten Kindheit absolvirte ich vom Aug. 1876—Juni 1882 den Cursus der Quarta—Prima der estländ. Ritter- u. Domschule in Reval. Ich studirte während der Jahre 1883 — 1887 einschl. in Dorpat altklassische Philologie und Archäologie, indem ich mich an den Vorlesungen und Übungen der Herren Prof. G. Loeschcke, W. Hörschelmann, L. Mendelsohn, L. Meyer und L. v. Schroeder beteiligte. Im Jan. 1888 bestand ich das Schlussexamen. Während des Wintersem. 1888/89 setzte ich meine Studien auf dem Gebiete der altklassischen und christlichen Archäologie in Berlin als Zuhörer und Mitglied der Seminare bei den Herren Prof. A. Furtwängler, C. Robert und F. Piper fort. Vom Sept. 1889 bis zum Ausgange des Jahres 1891 war ich als Lehrer der klassischen Sprachen an einer Privatschule in Livland thätig und zugleich mit einer wissenschaftlichen Arbeit, zu der ich während meines Studiums das Material gesammelt hatte, beschäftigt. Im April 1892 erwarb ich mit dieser (Zur Theseussage. Archäol. Unterschg. u. mythol. Beitr. Dorpat. 1892) durch Promotion in Dorpat den Grad eines Mag. der altklass. Philol. u. Archäologie. Unmittelbar darauf wandte ich mich in Leipzig dem Studium der neueren Kunstgeschichte zu, wo ich mich an den Vorlesungen und Seminarübungen der Herren Prof. H. Janitschek, J. Overbeck, H. Brockhaus und A. Schmarsow beteiligte und im Wintersem. 1892/93 die vorliegende ikonographische Arbeit in Angriff nahm, nach deren Approbirung ich im Dez. 1893 die Doctorprüfung absolvirte. Allen, bei denen ich Belehrung und Förderung meiner wissenschaftlichen Ausbildung gefunden habe, bleibe ich in aufrichtiger Dankbarkeit verpflichtet.

Einleitung.

Die altjüdischen und die christlichen Vorstellungen über Cherubim, Throne und Seraphim.

Für das Verständnis der Kunstdarstellungen und ihrer Entwicklung ist bei unserem Gegenstande die Kenntnis der ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen das erste Erfordernis. Diese hat nicht erst das Christentum hervorgerufen, es hat sie als Erbteil aus dem Glauben des altjüdischen Volkes übernommen, ja das jüdische Altertum besass bereits bildliche Darstellungen, wenigstens von den Cherubim. Auch ist bei aller Wandlung der Ideen das Alte Testament von unmittelbarem Einfluss auf die Auffassung der christlichen Kunst gewesen. Daher wird es notwendig, so weit zurückzugreifen. Mehr als eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse heutiger Bibelforschung kann und soll hier nicht geboten werden, aber ein solcher Überblick über die Anschauungen des israelitischen Volkes von Wesen und Gestalt der Cherubim und Seraphim verlangt doch schon, soweit das mit Hilfe der Übersetzung erreichbar ist, eine gewisse selbständige Erwägung noch nicht völlig ausgeglichener Ansichten.

Treten wir zunächst den Cherubim näher, welche uns im Alten Testament ungleich häufiger begegnen. Wenn die neueste Erörterung des Gegenstandes[1]) zum Ergebnis kommt, die Vorstellung sei keine zweifellos israelitische, sondern eher eine im Laufe der geschichtlichen Entwicklung von auswärts aufgenommene, so ist hierüber thatsächlich soweit eine Einigung erzielt, als alle neueren Beurteiler Zusammenhang oder Gleichartigkeit mit ausserisraelitischen mythologischen Ideen anerkennen[2]). Aber giebt man weiter zu, wie dies fast allgemein ge-

[1]) R. Smend: Lehrb. der alttest. Rel.-Gesch. Freibg i. Br. u. Leipzig. 1893, S. 21. Anm. 2.

[2]) Dillmann: Schenkl's Bibellex. Art. Cherubim. — Riehm: Handwb. des bibl. Altertums, Art. Cherubim. — Delitzsch: Wo lag das Paradies, S. 153 ff. —

schieht, dass aus den alttestamentlichen Schilderungen z. T. noch mythologische Naturauffassung spricht, der fraglos Gewittererscheinungen, sei es die Wetterwolke, sei es der Gewittersturm, zu Grunde liegen, so ist damit doch der Ursprung der Cherubim als himmlischer Wesen aus lebendiger Volksphantasie zugestanden. So finden sie sich zuerst bei der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese in vollkommen deutlicher, hochpoetischer Naturmalerei: dunkles Gewölk türmt sich über dem Wege auf, und die Blitze flammen [3]). Auch nachdem der Cherub, offenbar als geflügeltes Fabelwesen gedacht, Jahwe's Träger geworden ist (Ps. XVIII, 11), erscheint letzterer auf Wolken und Winden dahinfahrend, und gewiss bezeichnet das Wächteramt wieder eine Weiterentwicklung dieses Verhältnisses (Smend: a. a. O.). Die Gottesanwesenheit vergegenwärtigen in solchem Sinne die beiden Cherubim im salomonischen Tempel mit ihren über der Bundeslade ausgebreiteten Flügeln [4]), während die der Stiftshütte nichts als ihr

H. Schultz: Alttest. Theol. S. 613 ff. u. mit Behauptung der Priorität für die Bibel die von katholisch-dogmatischem Standpunkte geschriebene Diss. von H. Nikel: die Lehre des Alten Test. über die Cher. und Seraphim. Breslau, 1890, S. 74 (mit Ang. der übrigen Litt. S. 37). — Auf die verschiedenen, insgesamt unsicheren Versuche der Namensetymologie einzugehen, ist für mich weder möglich noch nötig. Eine Übersicht giebt Nikel: a. a. O. S. 82 ff. Am überzeugendsten erscheint die Gleichsetzung mit dem allerdings nur vereinzelt vorkommenden Namen der assyrischen geflügelten Stiergottheiten »Kirûbu« (= gross, erhaben, vgl. Delitzsch: a. a. O.). Vollständige Entlehnung zu beweisen, genügt sie jedoch schwerlich, wenigstens müsste diese schon in ältester Zeit stattgefunden haben, wenn nicht vielmehr eine gemeinsame Grundlage da ist. Daneben steht die noch nicht völlig aufgegebene Ableitung von einer im griech. γρύψ steckenden indogermanischen Wurzel obenan (Dillmann: a. a. O. — Schultz: a. a. O. S. 619 Anm. 2).

[3]) Ich setze den Wortlaut der Stelle sowie den der folgenden, auf welche immer wieder Bezug genommen werden muss, her. Moses I, 3, 24: »da trieb er den Menschen aus und liess östlich vom Garten Eden die Kerube sich lagern und die Flamme des zuckenden Schwerts, zu bewachen den Weg zum Baume des Lebens« (nach dem Jahwisten wahrsch. d. IX. Jahrh. in der von Kautsch hsgbn. Übs. d. h. Schrift). Zum Garten Eden stehen die Cherubim auch bei Ezechiel (XXVIII, 13) in Beziehung.

[4]) Könige I, 6, 23: »und er machte im Hinterraum zwei Kerube aus Holz vom wilden Ölbaum, zehn Ellen hoch, 24. fünf Ellen aber der Flügel des einen Kerub und fünf Ellen der Flügel des andern Kerub, von dem einen Ende seiner Flügel bis zum andern zehn Ellen, usw. 27. und er stellte die Kerube mitten in's Innerste des Gebäudes, und sie hielten ihre Flügel ausgebreitet, sodass der Flügel des einen an die Wand rührte und der Flügel des andern Kerub an die andere Wand rührte, während ihre Flügel in der Mitte des Raumes aneinanderstiessen. 28. Und er überzog die Kerube mit Gold« (nach der Salomobiogr. des alten Königsbuches in ders. Übs.).

in die Vorzeit versetztes Idealbild sind [5]). Beide Stellen nehmen auf Kunstdarstellungen Bezug, ohne uns über deren Aussehen allzuviel Aufschluss zu gewähren. Aus der ersten geht nur soviel hervor, dass die Cherubim Zweiflügler waren, dazu ergiebt sich nach der andern, dass sie einfache Gesichtsbildung (facies) besassen. In dem dadurch belassenen Spielraume stehen sich vor allem zwei entgegengesetzte Ansichten gegenüber, ob überwiegende Tiergestalt (vertreten durch Dillmann, Delitzsch, Schultz: a. a. O. a. a. O. u. von archäol. Seite durch Perrot et Chipiez: Hist. de l'art dans l'ant. IV, p. 305 ss.) oder rein menschliche (= von Riehm u. Nikel: a. a. O. a. a. O.) anzunehmen sei. Allgemeine Erwägungen entscheiden für jene. Menschliche Bildung würde selbst beflügelt der mythologischen Grundvorstellung wenig entsprechen und zugleich der Richtung des jüdischen Monotheismus am meisten widerstreben. Dazu kommt, dass in mehreren noch anzuführenden Zeugnissen der Ausdruck »Lebewesen« (bezwse »Tiere«) gebraucht wird. Endlich erscheint es mir als die ungleich näher liegende Auffassung, sich beim Überdecken der Bundeslade Flügel vorzustellen, welche wagerecht am Tierleibe ansetzen. Ob man dazu ein Menschenantlitz wie beispielsweise bei der Sphinx (vgl. die Idealrekonstruktion bei Perrot et Chipiez: a. a. O. p. 331) oder das Ganze als zusammengesetzte Tiergestalt wie den Greifen zu denken hat, muss unentschieden bleiben. Zu Gunsten des Greifen [6]) kann man neuerdings darauf hinweisen, dass er in der für ganz Vorderasien so einflussreichen hittitischen Kunst des alten Syriens gerade im Sinne des Wächters der Gottheit und nicht wie in Mesopotamien als reissendes Ungetüm auftritt (Furtwängler in Roscher's mythol. Lex. S. 1750 ff.). Wenn heute vorzugsweise an die assyrischen Flügelstiere gedacht wird (Delitzsch: a. a. O.

---

[5]) Moses II, 25, 18: »Und Du sollst zwei goldne Kerube anfertigen, in getriebener Arbeit sollst Du sie anfertigen, an den beiden Enden der Deckplatte. — 20. Es sollen aber die Kerube ihre Flügel nach oben ausgebreitet halten, indem sie mit ihren Flügeln die Deckplatte überdecken, während ihre Gesichter einander zugekehrt sind. Gegen die Deckplatte sollen die Gesichter der Kerube gerichtet sein. — 22. Und dort werde ich mich Dir offenbaren und mit Dir reden von der Deckplatte aus, von dem Orte zwischen den beiden Keruben usw.« (aus den späteren Priesteraufzeichnungen nach ders. Übs.).

[6]) Er dürfte auch besser zur Abwechslung mit Löwen und Stieren auf den Tempelvorhängen passen (Moses II, 26, 1 u. 31 und 36, 8 u. 35) u. in solcher Verbindung eher als Sphingen und Flügelstiere in der altorientalischen Kunst nachzuweisen sein (z. B. auf einem bei Perrot u. Chipiez V, p. 857 abgeb. allerdings wohl schon griechisch beeinflussten phönikischen Bildwerk).

u. Smend: a. a. O., der beide Möglichkeiten zulässt), weil solche auf einem babylonischen Cylinder als Thronträger eines Gottes erscheinen (Lenormant: Les origines de l'histoire, p. 119) wie die stierfüssigen Cherubim der Ezechielvision, so ist nicht ausser Acht zu lassen, dass zugestandenermassen bei diesem Propheten, um an ihnen in der durchgeführten Vierteiligkeit Gottes Allgegenwart und in den vier Köpfen die höchsten Eigenschaften der Vernunft (Mensch), Kraft (Stier), Furchtbarkeit (Löwe) und Schnelligkeit (Adler) auszudrücken, eine Fortbildung der ursprünglichen Anschauung in symbolischem Sinne stattgefunden hat [7]), die sich im Exil unter fremdem Einfluss vollzog. Doch ist auch bei Ezechiel die Grundlage eine volkstümliche [8]). Es wiederholt sich sogar an seinen Cherubim

---

[7]) Die Stelle (Ez. I, 4—19) lautet in d. Übs. der Ausg. von Cornill: »4. und siehe! eine Windsbraut kam von Norden und eine grosse Wolke in derselben, und Glanz war rings an ihr und waberndes Feuer, und aus ihrer Mitte (kam's) wie Schein von Glanzerz. 5. Und in ihrer Mitte war etwas wie vier lebende Wesen. Und dies war ihr Aussehen: Menschengestalt war an ihnen. 6. Und vier Angesichter hatte jedes einzelne und vier Flügel hatte jedes einzelne. 7. Und ihr Bein war gerade und ihre Fusssohle rund (wörtlich: wie die eines Kalbes, Übs. v. Kautsch), und sie funkelten wie Erzesschein. 8. Und ihre Flügel waren leicht (beweglich) und eine Hand war unter ihren Flügeln an ihren vier Seiten. 9. Und die Angesichter der viere wandten sich nicht, wenn sie gingen, und ein jegliches ging straks vor sich hin. 10. Und die Gestalt ihrer Angesichter: ein Menschena. vorn und ein Löwena. nach der Rechten und ein Rindera. an der Linken bei den vieren und ein Adlera. bei den vieren (Ergzg.: »nach innen«). 11. Und die obern Flügel waren ausgespannt bei den vieren, je zwei hatten sie einen mit dem andern verbunden und zwei bedeckten ihre Leiber oben. 12. Und ein jegliches ging, wohin der Geist sie trieb, zu gehen, gingen sie und wandten sich nicht. 13. Und zwischen den Wesen war es anzuschauen wie brennende Feuerfackeln hin- u. hergehend zwischen den Wesen, und Glanz hatte das Feuer, 14. und von dem Feuer ging Blitz aus. 15. Und ich sahe, und siehe! je ein Rad war auf der Erde neben den vier Wesen. 16. Und die Räder waren anzuschauen wie Schein von Topas, und eine Gestalt hatten die viere, und ihre Beschaffenheit war, als ob ein Rad inmitten des andern wäre. 17. Nach ihren vier Seiten gingen sie, nicht wandten sie sich bei ihrem Gehen. 18. Und Felgen hatten sie, und ich sah auf sie, und sie waren voll Augen rings bei den vieren. 19. Und wenn die Wesen gingen, gingen die Räder zugleich mit ihnen usw.« — Als eine Wiederholung daraus streicht C. mit überzeugender Ausführung Ez. X, 7—18. Aber von Bedeutung ist auch diese Stelle gewesen, dadurch dass (X, 12) die Augen auf die Cherubim selbst übertragen werden. Ebenso hat Ez. III, 12 in traditioneller falscher Auffassung als Lobgesang der Cherubim gewirkt (z. B. Luther: »gelobt sei die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort!«, nach C.: »als die Herrlichkeit Jahwe's sich erhob von ihrem Orte«).

[8]) Denn die entsprechende Wendung »der Du sitzest über Cherubim« nicht

ein Zug, welcher in der Schilderung der Seraphim bei Jesaias vorkommt, das Bedecken des Leibes mit den Flügeln, deren Vermehrung auf vier schon durch die Symbolik bedingt ist.

Hier kreuzen die Seraphim unsern Weg. Fassen wir sie in's Auge, um dann beide Vorstellungen weiterzuverfolgen. Ihr einmaliges Auftreten in einem der ältesten biblischen Bücher und die Art ihrer Erwähnung deuten auf Wesen hin, die der Volksanschauung wohlbekannt waren. Dass sie menschengestaltig gedacht werden, von den sechs Flügeln abges., von denen sie zwei zum Verhüllen des Antlitzes, zwei der Füsse, d. h. wohl euphemistisch (wie man mit Recht gewöhnlich erklärt) der Blösse des Unterkörpers, gebrauchen, darüber lässt ihr Gebahren und ihr Lobgesang kaum einen Zweifel [9]. Sie sind als dienende Engel aufgefasst (Schultz: a. a. O. S. 619 ff.), aber dass es die ursprüngliche Vorstellung sei, folgt noch nicht daraus, und, diese zu erschliessen, hilft hier die Etymologie des Namens. Die Übereinstimmung desselben mit dem Beiwort der »feurigen« Schlangen bei Moses (IV, 21, 6) beruht offenbar auf ursprünglicher Identität (Dillmann: a. a. O. Art. Seraphim, Delitzsch: a. a. O. u. Smend: a. a. O. S. 470). Es liegt die Auffassung des Blitzes als feuriger Schlange zu Grunde, was schon W. Schwartz erkannt hat (Der Ursprung der Mytho-

auf die Bundeslade zu beziehen (Smend: a. a. O.), sondern für lebendige Vorstellung zu erklären (Schultz: a. a. O.), scheint mir wohlbegründet. Sie gehört nicht nur späten Psalmen (80, 2 u. 99, 1), sondern findet sich bereits bei Jesaias (XXXVII, 16) u. im B. Samuel (I, 4, 4 u. II, 6, 2), als die Bundeslade schwerlich Cherubim zeigte (Schultz: a. a. O.). Und wollte man auch das Letztere annehmen, so dürfte doch die einfachere Vorstellung vom unmittelbaren Tragen erst in die zusammengesetzte übergegangen sein u. nicht umgekehrt.

[9]) Jes. VI, 1: Im Todesjahre des Königs Osiah sah ich den Herrn auf einem hohen Throne sitzen. Seine Säume füllten den Tempel. 2. Seraphe standen vor ihm jeder mit sechs Flügeln. Mit zweien bedeckte er sein Antlitz, mit zweien bedeckte er seine Füsse, mit zweien flog er. 3. Und wiederholt riefen sie einander zu: »heilig, heilig, heilig ist Jahwe der Heerschaaren, alle Lande sind erfüllt seiner Herrlichkeit. 4. Da erzitterte die Grundlage der Schwellen von ihrem lauten Rufen, das Haus aber füllte sich mit Rauch an. 5. Da sprach ich: »weh mir, ich bin verloren, denn ich bin ein Mann unreiner Lippen und unter dem Volke mit unreinen Lippen wohne ich, denn meine Augen haben den König, Jahwe der Heerschaaren, gesehen. 6. Da flog zu mir einer von den Seraphen mit einem glühenden Stein in der Hand, den er mit einer Zange vom Altar genommen hatte. 7. Und er berührte damit meinen Mund und sprach: »nun dieser Deine Lippen berührt hat, so ist Deine Missethat geschwunden und Deine Sünde gesühnt« (Übs. von Kautsch).

logie, S. 280 ff.), der demnach die Seraphim mit den Cherubim in die nächste Beziehung brachte. Darf man auch nicht eine bis an Wesensgleichheit grenzende Verwandtschaft annehmen [10]) oder an eine blosse Steigerung der Cherubvorstellung denken (Riehm: a. a. O. Art. Seraphim), so sind sie doch aus derselben mythologischen Naturanschauung entsprungen. Sturm und Wolke ist in den einen, die Blitzesflamme in den andern verkörpert. Aber die zweite Seite fehlt weder den einen noch den andern, sie tritt nur zurück (vgl. Ez. I, 13 u. Jes. VI, 4). Und die vermenschlichten Seraphim haben auch ihre Beziehung zum Feuer (vgl. Jes. VI, 7) noch keineswegs verloren [11]).

Aus dem Exil zurückgekehrt, brachte das jüdische Volk die frühern Anschauungen nicht unverändert zurück. Dass der Engelglaube eine Bereicherung erfahren hatte, die im Aufkommen von Namen und bestimmten Klassen (B. Daniel u. Tobias) deutlich vor Augen liegt, ist eine anerkannte Thatsache (Schultz: a. a. O. S. 621). Altes und Neues musste nun allmählich verschmelzen, und je mehr die jüdische Religion zur Theologie wurde, musste sich auch das eigentliche Wesen der Cherubim und Seraphim verwischen, ja die Vorstellungen lebten wohl überhaupt mehr in Anlehnung an die alten prophetischen Zeugnisse als mit selbständiger Kraft fort. Dabei scheint sich zwischen ihnen eine Anähnelung vollzogen zu haben. In den bereits angef. ältern Teilen des Buches Henoch treten uns die Cherubim allein als feurige Wesen und Lobsänger entgegen [12]), die sogenannten Bilderreden, welche späterer,

---

[10]) Vgl. Nikel: a. a. O. S. 86 ff. mit der darauf bezüglichen Litt. u. einer freilich wenig einschlagenden Polemik dagegen.

[11]) Durch die Grundbedeutung löst sich zugleich nach meinem Dafürhalten die sprachliche Schwierigkeit (W. Baudissin: Studien zur semit. Rel. Gesch. I, S. 286 A), dass der zu Grunde liegende Stamm »verbrennen« bedeutet. Passt das nicht für die Engel u. für die feurigen Schlangen bei Moses, so passt es um so besser für die Blitzesschlange. Eine weitere Bestätigung scheint mir eine Stelle aus den ältern, im II. Jahrh. abgefassten Teilen des Buches Henoch (Schürer: Gesch. d. jüd. Volks usw. II, S. 620) zu bringen, wo es (nach d. Übs. von Dillmann: C. XX, 7) heisst: »Gabriel einer der heiligen Engel, der über die Schlangen und über das Paradies und über die Cherubim ist« (vgl. »die Cherubim u. die Flamme des zuckenden Schwerts« Mos. I, 3, 24). — Wenn Delitzsch (a. a. O.) die Seraphim für die mythologisch gleichbedeutenden babylonischen Schlangengottheiten erklärt, so ist damit wie bei den Cherubim noch nicht ausgemacht, ob entlehnte od. gemeinsame Vorstellung vorliegt.

[12]) Henoch (Übs. v. Dillmann) XIV, 8 ff.: (Paraphrase) von Winden getragen, gelangt H. in den Himmel und nähert sich einem grossen Hause »das mit Krystallsteinen aufgebaut war«. — 11. »Seine Decke glich der Bahn der Sterne und blitzte mit feurigen Cherubim dazwischen an einem Himmel voll Wasser.« — 15. »Und

aber schwerlich, wie behauptet worden ist, christlicher Entstehung sind, sondern wahrscheinlich eine palästinensisch-jüdische visionäre Darstellung des Weltgerichts aus der Zeit des Herodes (Schürer: a. a. O. II, S. 626 ff.), nennen Cherubim und Seraphim nebeneinander und fügen ihnen noch die Ophanim hinzu, die verselbständigten ezechielischen Räder (Dillmann: a. a. O. Art. Cher.). Für alle gelten hier dieselben gemeinsamen Züge: dass sie nicht schlafen, — dem liegt vielleicht die Symbolik augenbedeckter Gestalten zu Grunde — dass sie »den Thron der Herrlichkeit« bewachen und den »Herrn der Geister« preisen [13]). Das jüdische Urchristentum konnte keine andern Vorstellungen haben. Ohne einen bestimmten Namen zu gebrauchen, beschreibt die Apokalypse [14]) »vier Lebewesen«, deren Natur und Amt dieselben sind (IV, 8 u. 9). Aus der hier gegebenen Schilderung der Gestalt ersehen wir deutlich, wie die Anschauung vor allem durch Ezechiel bestimmt ist, freilich in

---

siehe! da war ein anderes Haus grösser als jenes usw., und es war gebaut mit Feuerflammen usw., 18. und ich blickte auf und sah darin einen erhabnen Thron«, »sein Aussehen war wie Reif, und um ihn her war es wie leuchtende Sonne und Cherubstimmen, 19. und unterhalb des grossen Thrones kamen Ströme von flammendem Feuer hervor, dass es unmöglich war, ihn anzublicken. 20. Und der Grosse und Herrliche sass darauf usw.« —

[13]) Henoch XXXIX, 12: »Dich preisen die, welche nicht schlafen. Sie stehen vor Deiner Herrlichkeit und preisen, loben und erheben Dich, indem sie sprechen: heilig, heilig, heilig ist der Herr der Geister, usw.«

LXI, 10: »und es wird rufen das ganze Heer der Geister und alle Heiligen, die oben sind, und das Heer Gottes, die Cherubim und Seraphim und Ophanim und alle Engel der Gewalt und alle Engel der Herrschaften usw.« — 11. »und werden mit einer Stimme sprechen: Preis sei ihm usw.« —

LXXI, 5: »und der Geist entrückte den Henoch in den Himmel der Himmel usw.« — 6. »und mein Geist sah, wie rings um jenes Haus her ein Feuer ging, auf seinen vier Seiten waren Ströhme voll von lebendigem Feuer und wie sie jenes Haus umgaben. Und rings umher waren Seraphim, Cherubim und Ophanim. 7. Und dies sind die, welche nicht schlafen und den Thron seiner Herrlichkeit bewachen.« —

[14]) Off. Joh. IV, 6—8: »und mitten im Throne und rings um den Thron vier Tiere überdeckt mit Augen vorn und hinten. 7. Und das erste Tier glich einem Löwen, und das zweite einem Stiere und das dritte hatte ein Angesicht wie ein Mensch, und das vierte glich einem fliegenden Adler. 8. Und die vier Tiere haben jedes sechs Flügel und sind überdeckt nach aussen und nach innen mit Augen und sprechen ohne Ausruhn Tag und Nacht: »heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott, der Allbeherrscher, der da war und der da ist und der da kommt.« (Übs. des N. T. von Weizsäcker). — Die oben ausgesprochene Auffassung erscheint mir als die nächstliegende, aber der Wortlaut lässt, wie wir sehen werden, der Phantasie ziemlich weiten Spielraum.

ungenauer Erinnerung, denn die vier verschiedenen Häupter werden auf die vier Wesen verteilt (nach der Beschr. des dritten zu schliessen), deren Gestalt bleibt dabei im übrigen unbestimmt. Nur dass sie ganz mit Augen bedeckt sind, wird gesagt, offenbar eine Nachwirkung jener verderbten Stelle des Propheten (s. Anm. [7]), und dass sie sechs Flügel haben, ein den Seraphim des Jesaias nachgebildeter Zug. Sie vermitteln (Off. Joh. VI, 1 ff. u. XV, 7), wie die alten Cherubim und Seraphim die göttlichen Befehle (Dillmann: a. a. O.). Die Vermengung und eine gewisse Unklarkeit der Vorstellungen sind nicht zu verkennen, schon das Fehlen des Namens verrät die Anlehnung, zugleich jedoch den verbreiteten Glauben an das Dasein solcher Wesen. Dieselben Umstände sprechen gegen die Bekanntschaft mit einer überlieferten Cherubgestalt, und in der That fehlten ja schon dem zweiten Tempel so gut wie dem des Herodes die Bundeslade und die Cherubimfiguren (Riehm: a. a. O. Art. Tempel, S. 1635 u. 1641). Dazu stimmt, dass Josephus auf den Vorhängen der mosaischen Stiftshütte abweichend von der biblischen Überlieferung nur vegetabile Ornamente angiebt (Ant. Jud. III, 112), welche sich auch auf spätjüdischen Münzen finden (Perrot et Chipiez: a. a. O.). Ihm fehlt, wie er unverhohlen ausspricht, eine klare Anschauung [15]), dunkel schwebt ihm aber bezeichnenderweise eine geflügelte Fabelgestalt von tierischem Charakter vor [16]), wie auch Philo geradezu von Vögeln spricht (Vita Mos. III, 8 »*τῶν πτηνῶν δυεῖν*«).

Alles das hatte das Urchristentum mit dem späten Judentum gemein. Zwischen dem Buche Henoch und der Apokalypse ist hierin kaum ein Unterschied der Auffassung festzustellen, von der grössern Deutlichkeit der letztern abgesehen. Aber indem sie sich behaupteten, mussten die alten mythologischen Phantasiegebilde mit neuem Gehalt erfüllt werden. Wie sollten sie sonst zu einem berechtigten Element des neuen Glaubens, wie sollten sie Gläubigen fremder Nationalität verständlich werden? Vermochten doch nicht einmal die fortgeschrittneren Volksgenossen, sie in ihrer naiven Bedeutung hinzunehmen. Es ist bezeichnend, wie sich die Kirchenväter gewöhnlich mit den Gestalten auf allegorischem Wege abzufinden suchen und sie demgemäss als symbolische Erscheinungsformen höherer geistiger Wesen betrachten. Es gab auch kaum ein

[15]) Ant. Jud. VII, 73: „*Τὰς δὲ χερουβεῖς οὐδεὶς ὁποῖαί τινές εἰσιν εἰπεῖν οὐδ' εἰκάσαι δύναται.*“

[16]) Ant. Jud. III, 137: „*ζῶα δέ ἐστι πετεινὰ οὐδένι τῶν ὑπ' ἀνθρώπων ἑωραμένων παραπλήσια.*“

anderes Auskunftsmittel, so lange selbst über die Leiblichkeit der Engel im allgemeinen Uneinigkeit herrschte (Schwane: Dogmengesch. d. patrist. Zeit, S. 299 ff.). Gleich an der Spitze steht Clemens Al. († 220), der mit nackten Worten sagt, es gäbe im Himmel kein derartiges zusammengesetztes, sinnlich wahrnehmbares Wesen (II, 240 bei Migne Patrol. gr.), und ihre Schilderung auf die geistigen Kräfte der in ihnen vorgestellten himmlichen Mächte umdeutet [17]. In ähnlichem Sinne fasst Eusebius († 338) die Seraphim auf (VI, 127 Mi.), Gregor von Nyssa († 397) wieder die Cherubim (I, 383 Mi.) und Joh. Chrysostomus († 407) wieder die erstern (VI, 70 u. 135 Mi.). Theodoret († 457) erklärt, der Cherub sei nicht eine wirkliche Natur, es werde dadurch das Machtbegabte bezeichnet (I, 55 Mi.) und der zum Paradieseswächter bestellte sei nichts als eine schreckliche Erscheinung gewesen. Nach Tertullian († 220) war es bloss eine »zona ignea«, die das Paradies umgab (I, 520 Mi.). Von allen derartigen Allegorisirungen der biblischen Stellen verdient eine besondere Beachtung, weil sie die Ausbildung des bildlichen Typus mitbestimmt hat. Das ist die von Irenäus († 202?) gebotene Deutung der Cherubim auf das Evangelium und der vier apokalyptischen Tiere auf Christi Heilsthätigkeit und auf die vier Evangelisten (Migne, 885. 86). Sie findet sich, auf die Ezechielvision übertragen, im Orient bei Ephraim Syrus (in Ez. I) und im Abendlande bei Hieronymus (I, 280 Mi.) wieder, zweifellos dank dessen Zwischenstellung zwischen Ost und West, und wird uns noch beschäftigen. Zu populärer Geltung gelangte keine der symbolischen Erklärungen, war doch ihr Zusammenhang mit den bildlichen und volkstümlichen Vorstellungen zu lose. Nicht erst christliche Denker wussten die Vorstellungen mit neuem Sinn zu erfüllen, Ansätze zu deren Umbildung waren schon im Judentum gegeben. In der Diaspora der hellenistischen Reiche hatten sich verschiedne Richtungen eines vergeistigten, dem nationalen mehr oder weniger entfremdeten Monotheismus innerhalb der jüdischen Gemeinden gebildet. Der greifbarste und wirksamste Vertreter solcher Spekulation, aber keineswegs ihr Bahnbrecher ist Philo (vgl. Harnack: Lehrb. d. Dogmengesch. I², S. 93 ff. u. Siegfried: Philo von Alexandrien, S. 286 ff.). Bei ihm finden wir nun mehrere allegorische Deutungen der Cherubim noch früherer Erklärer, denen er

---

[17]) (II, 240 Mi.) *„ἃ αἰνίσσεται χερουβὶμ· οὐδ' ἔστι τὴν ἀρχὴν ἐν οὐρανῷ ἐπισύνθετόν τι καὶ αἰσθητὸν ζῶον ὧδέ πως ἔχον κτλ.“*

seine eigne auf die göttlichen Grundkräfte entgegensetzt (Siegfried: a. a. O. S. 213 ff.). Aber nicht diese gewann bleibende Bedeutung, sondern die Namenserklärung, die er auf grund einer künstlichen Etymologie giebt, mag dieselbe nun sein eigen oder ältern (haggadischen) Ursprungs sein[18]). Darnach würde das hebräische Wort bei den Hellenen »viele Erkenntnis und vieles Wissen« (*ἐπίγνωσις καὶ ἐπιστήμη πολλή*) lauten. Und diese Auffassung haben sich seit Clemens Al. und Origenes, dem christlichen Fortsetzer des philonischen Religionssystems (Harnack: a. a. O. I², S. 99), mittelbar oder unmittelbar viele Kirchenväter zu eigen gemacht (Siegfried: a. a. O. S. 347, 357, 368 ff., 381, 392). Das ganze christliche Altertum und Mittelalter hindurch ist es dann die allgemein geltende Namenserklärung geblieben[19]) und hat die dogmatischen Vorstellungen über das Wesen der Cherubim begründet. Sie fand Aufnahme in dem Werk des Pseudodionysius (Areopagites) »über die himmliche Hierarchie«, das für den gesammten christlichen Engelglauben kanonische Bedeutung erlangte. In diesem christlichen Apokryphen findet aber zugleich die Gedankenentwicklung ihren Abschluss, welche ebenfalls bereits im Judentum begonnen hatte und dahin führte, dass die Cherubim und Seraphim einen festen Platz in der Lehre von der göttlichen Heilsordnung bekamen. Wie der jüdische Volksglaube beim Ausgange der vorchristlichen Zeit zahlreiche Engelwesen (z. T. fremder Herkunft) zwischen Gott und dem Menschen stehend dachte, so besassen die Pharisäer eine ausgebildete Engellehre (Schultz: a. a. O. S. 622), und der Einfluss solcher Grübeleien über die Mittelwesen auf die Ausbildung der kirchlichen Dogmen unterliegt keinem Zweifel (Harnack: a. a. O. I, S. 89). Allmählich vollzog sich innerhalb der Kirche eine Auswahl gewisser Engelklassen, deren Ergebnis die Engelhierarchie ist. In der (Anm. [13]) angeführten Stelle des Buches Henoch sahen wir auf die Cherubim, Seraphim und Ophanim die »Engel der Gewalt« und die »Engel der Herrschaften« folgen. Das neue Testament kennt mehrere Arten der letztern[20]), und dieselben treten uns

---

[18]) Die hebräischen Elemente hat Fr. Delitzsch (Jesurun, p. 193) festzustellen gesucht. Das Ergebnis entzieht sich meiner Beurteilung, ist jedoch für uns ohne Belang.

[19]) Clemens Al. II, 240 (Mi.); Origines II, 286. III, 361. IV. 514. (Mi.) — Von Griechen wiederholen Chrysostomus (I. 724 Mi.) und Theodoret (II, 687 Mi.) dieselbe, u. der letztgen. bezieht darauf die Symbolik der Augen. Die abendländ. Zeugnisse lasse ich an andrer Stelle folgen.

[20]) Paulus nennt (Eph. I, 21 u. Col. I, 16) *ἀρχαί, ἐξουσίαι, δυνάμεις, θρόνοι* u. *κυριότητες*, Petrus (II, 2, 10) u. Judas (8) letztere u. sonst unbekannte *δόξαι*.

immer wieder bei den Kirchenvätern entgegen, aber anfangs noch nicht im Anschluss an die Cherubim und Seraphim. Daneben erscheinen jedoch hin und wieder auch andere später verschwindende Namen zum Teil aus der rabbinischen Lehre [21]). Allmählich treten auch Cherubim und Seraphim in Verbindung mit andern auf, doch bis zum Ausgange des vierten Jahrhunderts werden nur in einer noch heranzuziehenden Stelle alle neun Chöre zusammen genannt (vgl. die Ang. der Erwähnungen bei Petavius: de Angelis, L. I, c. 2, darunter jedoch unechte). Wenn einmal wie bei Basilius d. Gr. († 379) bereits von einer Unterordnung gesprochen wird (IV, 31 Mi.), so entbehrt dieser Gedanke jedenfalls der strengen Durchführung des pseudodionysischen Systems. Der Einfluss der neuerdings in das vierte Jahrh. zurückzudatierenden Schriften des sogen. Areopagiten ist erst bei Cyrill von Al. († 444) gesichert (Kurtz: Lehrb. der Kirchengesch. I[11], S. 235), er scheint mir allerdings bei Gregor von Nazianz († 390) schon wahrnehmbar [22]). Wie dem auch sei, dass die in ihnen erkennbare neuplatonische Spekulation aus der Schule des Jamblichos († 330) und nicht des Proklos († 485) herkommt, steht jetzt fest (Kurtz: a. a. O. S. 236). Im dionysischen System der Engellehre vollzieht sich die Verquickung philosophisch-dogmatischer Forderungen nach geistigen Zwischenmächten mit den vorhandenen konkreten Vorstellungen (Harnack: a. a. O. II, S. 127 ff, der frühere Ansätze dazu bei Clemens Al. u. Orig. nachweist). In aller Kürze lassen sich die folgenden allgemeinen und auf unsern Gegenstand bezüglichen besondern Sätze daraus als bezeichnend hervorheben. Die himmlischen Wesen bilden drei Ordnungen, von denen jede wieder in drei Engelklassen zerfällt (*περὶ οὐρανίας ἱεραρχίας* VI, 2). Sie üben die dreifache Heilsthätigkeit des Reinigens, Erleuchtens und Vervollkommnens (III, 1) derart, dass die übergeordneten immer auf die nächstuntergeordneten wirken und erst die letzten auf die menschliche

---

[21]) So hat Origines neben den paulinischen Klassen (I, 66 u. 70 Mi.) an anderer Stelle (III, 974 Mi.) eine der Götter, augenscheinlich die Elohim des Alten Test. u. der talmudischen Rangordnung (Perthes: Handwb. des ev. Theol. Art. Engel, 3). Dass er den Namen Zebaoth von einer andern der sogenannten Saba ableitet u. eine Stufenleiter vernunftbegabter Wesen bis zum Menschen herab annimmt, beruht ohne Zweifel auf gleicher Grundlage.

[22]) Wenigstens kommen einige Sätze von ihm den Gedanken der dionysischen Hierarchie ausserordentlich nah', ich meine, was Gregor (II, 521 Mi.) über die ewige Bewegung der Engelsordnungen um das *πρῶτον αἴτιον* u. die stufenweise sich vollziehende Erleuchtung unter ihnen (*ταῖς τοῦ πρώτου φωτὸς ἐπιῤῥοαῖς καὶ διαδόσεσι*) sagt. Oder bereitet sich darin die Hierarchie erst vor? —

Welt, wobei die geringern nur einen gewissen Anteil an den Vorzügen der höhern haben (XII, 2). Die höchste Ordnung, welche sich aus den Cherubim, Seraphim und Thronen zusammensetzt, ist im Vollbesitze der grösstmöglichen Gottähnlichkeit, weil unmittelbar mit der Gottheit verbunden, (VII, 3 u. X, 1.). Als sie bevorzugende Eigenschaften werden den Seraphim die unaufhörliche Bewegung um das Göttliche und auf Grund einer ziemlich richtigen Namensetymologie (= ἐμπρησταὶ im Sinne der Entzünder od. im weiteren als die Erwärmenden, Anfachenden = θερμαίνοντες) eine reinigende und erleuchtende Kraft zugeschrieben[23]), den Cherubim kommt auf Grund der philonischen Namenserklärung eine erkennende und gottschauende Fähigkeit zu, gepaart mit neidloser Mitteilung der ihnen gespendeten Weisheit, den Thronen, offenbar wieder unter dem Einflusse der Bedeutung des Namens, und zwar hier des griechischen, das dienende Aufsteigen zur Aufnahme des Göttlichen (VII, 1). In ähnlichem Sinne wird von der zweiten und dritten Ordnung gehandelt, die in Verbindung mit der ersten die himmlische Hierarchie bilden. Es werden die Grundlinien gezogen, innerhalb deren sich die gesammte spätere Spekulation über die Engel und ihre Arten, besonders die uns beschäftigenden, bewegt. Hat nun Pseudodionysius die Auswahl und Zusammenstellung dieser Namen selbst getroffen? Er bezeichnet sie (VI, 2) als die von der Theologie, d. h. nach seinem Wortgebrauch von der Lehre der h. Schrift, benannten neun himmlischen Wesensarten. Sehen wir auch davon ab, dass in dieser vereinzelt noch andere vorkommen, so sprechen doch manche Umstände entschieden dagegen. Vor allem bezeugt Cyrill von Jer. († 386) für seine Zeit in klarster Weise die Nennung derselben neun Namen, und zwar in abweichender Reihenfolge, an derjenigen Stelle der Messe, wo wir stets auch später entweder alle oder doch einige genannt finden (Migne, 327). Den Einfluss des Pseudodionysius

---

[23]) Die Deutung des Seraphnamens stammt aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls aus der altrabbinischen Interpretation und erlangt dieselbe Allgemeingiltigkeit wie die des Cherubs. Nächst Pseudodionysius, der sich auf Kenner des Hebräischen beruft, ist ihr ältester Gewährsmann Joh Chrysost. (I, 724 u. VI, 70 Mi.), dessen etwas abweichende Auffassung (als »feurige Münder«) wie eine besondere Form der allgemeinen Überlieferung aussieht. Mit mehreren andern Erklärungen finden sich die gewöhnlichen der beiden Namen im Lex. Origenianum nom. hebr. u. den Frgm. Vat. eines ähnlichen sowie im Lib. de nom. hebr. des Hier. (III Mi.). Cyrill von Al. folgt wohl schon dem Areopagiten in der Beschränkung auf „ἐμπρησταὶ ἤτοι θερμαίνοντες“ (III, 102 Mi.).

kann er schon aus chronologischen Gründen kaum erfahren haben [24]), sachliche sprechen ebenso sehr dagegen. Eine spekulativ theoretische Schrift wie die »himmlische Hierarchie« ist schwerlich auf den kirchlichen Gebrauch von Einfluss gewesen. Und wenngleich Cyrill den Engeln eine nach Rang und Wohnort verschiedne Fähigkeit, Gott zu schauen, zuspricht (Migne 117), sind seine Anschauungen doch sehr viel konkretere. Die Engel wohnen in drei übereinander liegenden Himmeln (Migne, 256). Das ist echt jüdischer Glaube, wie ihn das B. Henoch (vgl. Anm. [13]) und Paulus (Eph. II, 12, 2) kennt und schon Clemens Al. aufgenommen hat (Harnack: a. a. O.). Im Vergleich damit ist die Einteilung der pseudodionysischen Hierarchie eine abstrakt schematische. So wird vielmehr zu schliessen sein, dass ihr Verfasser die bereits in der Liturgie gegebene Auswahl seinem dogmatischen Aufbau zu Grunde gelegt hat.

Fassen wir die liturgischen Zeugnisse selbst näher in's Auge, so wird es klar, dass sich die Vorstellungen recht eigentlich auf dem Boden des gottesdienstlichen Brauches behauptet haben und dass es darum für das Dogma, sie der gesammten Lehre anzupassen, galt. Für die Kunst haben sie grössere Bedeutung als alle Erörterungen der Kirchenväter, weil in ihnen die alttestamentlichen Schilderungen ohne Deutelei wiederholt werden. Dass sich die Präfatio — so heisst mit dem gebräuchlichsten Namen das Gebet, das den Weiheakt der Messe einleitet und nach Erwähnung der Engelchöre in das dreimal heilig! der Seraphim (und Cherubim) ausläuft (Köstlin: Gesch. des christl. Gottesdienstes. Freibg i. Br. 1887, Tab. Ib) — aus der apostolischen Zeit herstamme (Rohault de Fleury: La Messe I, p. 29), lässt sich nicht beweisen. Aber zu den ältesten Bestandteilen der Abendmahlshandlung gehört sie unbedingt. Sie fehlt in keiner der vorhandenen Liturgieen und scheint bereits durch die Angaben Justin's († 166) und Tertullian's [25]) bezeugt

[24]) Für das IV. Jahrh. ist derselbe im allgemeinen nicht nachweisbar, ja Joh. Chrysost. folgt noch so wenig dem Pseudoareopagiten, dass er (I, 724 Mi.) die Cherubim für die höchsten ansieht. Erst 532 n. Chr. wurden auf einer Synode in Constantinopel die Schriften des sogen. Dionysius Ar. zu allgemeinerer Anerkennung gebracht (Kurtz: a. a. O.).

[25]) Die Worte (I, 1156 Mi.): »Cui (scil. Deo) illa Angelorum circumstantia non cessant dicere Sanctus, S. S. Perinde igitur et nos Angelorum si meminerimus etc.« klingen unverkennbar an den Präfationsschluss an (vgl. Anm. [40]). — Dass eine altertümliche äthiopische Messe (Köstlin: a. a. O. S. 49) sowohl der Erwähnung der Engelchöre wie des Lobgesanges entbehrt, beweist allein nichts gegen alle übrigen Zeugnisse, da ihr Alter nicht genau bestimmt ist u. ein Verlust eingetreten sein kann.

(Mone: Lat. u. griech. Messen des II.—VI. Jahrh. S. 65 u. 80 ff. u. Köstlin: a. a. O. S. 109). Wie der christliche Gottesdienst im allgemeinen mit dem alttestamentlichen, so hängt ohne Zweifel das Sanctus mit der alten Psalmodie zusammen (Mone a. a. O. S. 106 u. 64), dagegen ist es noch eine offne Frage, wann und wie die Vereinigung alter und neuer Elemente eine feststehende Form annahm. Naheliegend ist die Annahme einer allmählichen Ausbreitung von einem Gebiete aus, nicht jedoch notwendigerweise eines von Anfang an fertigen Ganzen, auf demselben Wege kann ein gegebener Kern Erweiterungen erfahren haben. Und bei dem in Rede stehenden Teile spricht in der That Manches für eine solche. Sokrates, der Fortsetzer der Kirchengeschichte des Eusebius, führt die Einsetzung der antiphonen Hymnen, zu denen das Sanctus gehört, mit deutlicher Bezugnahme auf dieses auf Ignatius von Antiochia († 115) zurück (VI, 8 vgl. Daniel: Cod. liturg. IV, p. 22). Ungeachtet der legendarischen Umkleidung [26]) kann die Nachricht an sich ganz richtig sein, ist doch der antiphone Kirchengesang, wie ihn Ambrosius in das Abendland übertrug, in Syrien ausgebildet (Köstlin: a. a. O. S. 128). Der Berichterstatter konnte wissen, dass sich der Gebrauch von hier in die übrigen Kirchen verpflanzt hatte [27]). Antiochenisch ist ferner aller Wahrscheinlichkeit nach die sogen. Clementinische Liturgie, welche unter den orientalischen in ältester Gestalt überliefert ist, enthalten im VIII. B. der Const. Apost. (Daniel a. a. O. IV, p. 48 u. 66 und Köstlin: a. a. O. S. 69), in der wir wieder die neun Engelchöre vorfinden. Die Präfatio findet sich in den Constitutionen noch einmal (VII, 36) in ziemlich abweichender und augenscheinlich älterer Form. Es verdient Beachtung, dass hier das Sanctus nur durch die Erwähnung der Cherubim und Seraphim eingeleitet wird, worauf die übrigen Chöre mit den Worten aus Ez. III, 12 (s. Anm. [7]) folgen. Man sieht deutlich, wie die dem Alten Testamente unbekannten

---

[26]) Migne, 322: „*λεκτέον δὲ, ὅθεν τὴν ἀρχὴν ἔλαβεν ἡ κατὰ τοὺς ἀντιφώνους ὕμνους ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ συνήθεια. Ἰγνάτιος Ἀντιοχείας τῆς Συρίας τρίτος ἀπὸ τοῦ ἀποστόλου Πέτρου ἐπίσκοπος, ὃς καὶ τοῖς ἀποστόλοις αὐτοῖς συνδιέτριψεν, ὀπτασίαν εἶδεν ἀγγέλων διὰ τῶν ἀντιφώνων ὕμνων τὴν τριάδα ὑμνούντων καὶ τὸν τρόπον τοῦ ὁράματος τῇ ἐν Ἀντιοχείᾳ ἐκκλησίᾳ παρέδοκεν. Ὅθεν καὶ ἐν πάσαις ἐκκλησίαις αὕτη ἡ παράδοσις διεδόθη.*“

[27]) Damit würde es zusammenstimmen, wenn das Pontificalbuch auf Sixtus I. (um 150) die Anordnung zurückführt, nach der Präfatio das Sanctus zu singen. Es liegt gar kein Anhalt vor, weshalb man das mit Assemann und Bona als blosse Übertragung vom Priester auf das Volk verstehen sollte (Daniel: a. a. O. I, 31).

Klassen erst hinzugefügt sind. Das dreimal heilig gehört wie bei Jesaias, im Buche Henoch und in der Apokalypse ursprünglich nur den Seraphim und Cherubim. Es erfuhr ebenfalls eine neutestamentliche Erweiterung aus Matth. XXI, 9 (Mone: a. a. O. S. 64). Da das siebente Buch der Constitutionen um Mitte des vierten Jahrhunderts von einem syrischen Kleriker abgefasst ist (mit dem Zwecke den in seinem Kreise herrschenden Anschauungen und Gebräuchen apostolische Autorität zu verschaffen), haben wir darin ein Cyrill mindestens gleichzeitiges Zeugnis für die Kirche von Syrien. Vielleicht noch älter ist das achte Buch, wenn auch die Zeit seiner Hinzufügung unbestimmt (Kurtz: a. a. O. S. 202). Dass die äussere Beglaubigung überhaupt nicht weiter zurückgeht, ist gewiss nur aus der Art der Tradition zu erklären, welche vorher eine mündliche war (Köstlin: a. a. O. S. 64). Der Vorgang der Aufnahme von jüdischem Ritus spricht selbst für sein höheres Alter. Am Orte, wo das geschah [28], muss der Zusammenhang mit dem Althergebrachten in der That ein ununterbrochener gewesen sein. Die Liturgie hat ein Stück naiven Volksglaubens bewahrt, mit dem sich die christliche Anschauung auseinandersetzen musste. Es gelang ihr, indem sie das dreimal heilig auf die Dreieinigkeit bezog, eine Auffassung, die bei Athanasius (I, 86 Mi.) und Pseudodionysius (VII, 3) und später oft ausgesprochen wird und wohl noch älter ist. Das Sanctus (schon in den Const. Apost. u. dann öfter ἐπινίκιος ὕμνος genannt) wurde ferner noch in der altorientalischen Kirche dem sogen. Trisagion zu Grunde gelegt, einem kurzen Responsorium zum Preise der Dreieinigkeit [29]. Das letztere findet sich in den verschiedenen Liturgieen, sowohl der alexandrinischen (angeblich des h. Marcus), wie der jerusalemischen (des Jacobus), — beide enthalten einen altchristlichen Grundstock (allerdings nicht ohne Überarbeitung) — sowie in den beiden constantinopolitanischen (des Basilius und Chrysostomus, die in ihrer heutigen Gestalt dem VII. oder VIII. Jahrh. angehören) ziemlich bald am Eingange (Köstlin: a. a. O. S. 69 u. 70 und Daniel: a. a. O. IV pp. 93, 143, 327, 345, 422). Aber seine früheste Erwähnung weist wieder

---

[28]) Neben Antiochia käme vor allem Jerusalem wegen Cyrill's Zeugnis in Frage, dessen Kult nach Irenäus Versicherung in allen übrigen Kirchen galt (Mone: a. a. O. S. 69), man kann jedoch als wahrscheinlich voraussetzen, dass die Feststellung der Gebräuche in diesen beiden einander am nächsten benachbarten Centren der Kirche unter gegenseit'gem Austausch in paralleler Entwicklung erfolgte.

[29]) Ἅγιος ὁ Θεὸς, ἅγιος ὁ ἰσχυρὸς, ἅγιος ὁ ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς.

nach Syrien. Auf dem vierten chalcedonischen Concil sollen es die Bischöfe der antiochenischen Diöcese und mit ihnen die andern Orientalen gesungen haben (cf. Admonitum in Joh. Damasc. II, 479 Mi. nach Nicephorus Callistus).

In der Mehrzahl der orientalischen Liturgieen giebt es noch eine zweite Stelle, an der die Cherubim und Seraphim besonders hervortreten, ein Teil, der sogar seinen Namen von ihnen hat. Während des Einzugs mit den h. Gaben aus der Prothesis in den Altarraum erschallt der sogen. Cherubimgesang (Köstlin: a. a. O. S. 88). Er heisst die Gläubigen alles Irdische abthun und den Herrn empfangen, dem Cherubim und Seraphim mit Halleluja voranziehen. Das Ganze ist von tiefernster Andacht und religiösem Schauer durchweht und mit der eucharistischen Symbolik der morgenländischen Kirche eng verknüpft. Die eigenartige Komposition der sogen. himmlischen Liturgie wird ein näheres Eingehen auf diese erfordern, sie geht uns hier nur soweit an, als es sich um die Entstehung dieses liturgischen Stückes handelt. Ausserordentlich bedeutsam ist es, dass der Patr. Germanus († 740) neben andern Deutungen die Procession als eine Nachahmung des Einzugs Christi von Bethanien nach Jerusalem erklärt (Migne, 419). Damals hätten ihm die Juden zugejauchzt und die Engel mit den Cherubim unsichtbar das Trisagion gesungen. Damit nimmt Germanus auf die Stelle (Matth. XXI, 9) Bezug, der die neutestamentlichen Bestandteile des Sanctus (s. Anm. [31]) entstammen. Wir erfahren, welcher leitende Gedanke zu dessen Erweiterung geführt hat. Ist aber diese Vorstellung so alt und sehen wir sie demnach dem ganzen liturgischen Akt, welcher die eucharistische Handlung einleitet, zu Grunde gelegt, so scheint sich wohl daraus zu ergeben, dass ebenso diese Hereinziehung der Cherubim und Seraphim weit in die altorientalische Kirche zurückreicht. Ich halte es daher für durchaus unbegründet, die von Cedrenus (I, 685 Mi.) berichtete Einführung des Cherubikon in Constantinopel um d. J. 600 im Sinne einer freien byzantinischen Schöpfung aufzufassen und sein Vorkommen in der armenischen Liturgie auf den griechischen Einfluss zurückzuführen (Daniel: a. a. O. IV, p. 401). Diese Thatsache beweist vielmehr, dass es derselben sowie den Liturgieen des Basilius und Jacobus von Alters her angehören dürfte, wie auch der von der kürzeren Fassung in der des Crysostomus abweichende Wortlaut der beiden letztern [30]).

---

[30]) In der Liturgie des Chrysostomus heisst es (Daniel: a. a. O. IV, p. 350):

Nach diesen unumgänglichen Erörterungen will ich mehrere Einzelheiten hervorheben, in denen sich bei den griechischen Kirchenvätern und namentlich in den orientalischen Liturgieen die über die erste Engelsordnung herrschenden Vorstellungen zu einiger Anschaulichkeit erheben. Es fehlt hier nicht an solchen belebenden und die Phantasie anregenden Zügen. Ob hier Beziehungen zu möglicherweise schon vorhandenen Darstellungen vorliegen, wird später zu fragen sein. Im Anschluss an Jesaias schildern alle erw. Liturgieen, die des VII. Buches der Constitutionen und die des Chrysostomus ausgenommen, in der Präfatio (u. z. T. im Cherubimgesang), welchen Gebrauch die Seraphim von ihren Flügeln machen (ebenso Cyrill). Für die Cherubim ist eine Erweiterung des frühern einfacheren Präfationsschlusses (der Const. Apost. u. bei Cyrill) von Bedeutung, die kein spätes Einschiebsel sein kann, weil sie sowohl allen griechischen Messen wie der armenischen gemein ist (Daniel: a. a. O. IV, p. 463). Während es früher hiess: »sprechend (od. rufend): heilig, h. h. usw.«, werden nunmehr vier Ausdrücke für verschiedne Stimmlaute gebraucht, offenbar mit Bezugnahme auf den ezechielischen Tetramorph, wie schon der Patr. Germanus erklärte (Daniel: a. a. O. IV, p. 408), nämlich: *ᾄδοντα*, (Adler), *βοῶντα*, (Stier) — (*δοξολογοῦντα*) —, *κεκραγότα* (Löwe), *λέγοντα* (Mensch). Der überzählige Ausdruck (der jerusalemischen und alexandrinischen Liturgie) *δοξολογοῦντα* (vgl. Anm. [31]), wohl der daneben erhaltene ältere allgemeine, enthält die Berücksichtigung der Seraphim. Cherubim und Seraphim führen ausserdem ständige Beinamen. Letztere heissen *ἑξαπτέρυγα*, — im Plural werden die Namen durchgängig als Neutra behandelt — und zwar schon bei Origines (III, 221 u. IV. 514 Mi.) sowie in den Constitutionen (VIII. B.), also wohl auf Grund der biblischen Schilderung, letztere *πολυόμματα*, was sich erst in den vier späteren Liturgieen und bei Dionysius Ar. (VI, 2) findet und seinen Ursprung eher der Kunst verdanken könnte, doch auch Ezechiel (vgl.

Οἱ τὰ χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον ᾄδοντες πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξάμενοι, ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν· ἀλληλουΐα, ἀλλ. ἀλλ. — Zu höherem Schwunge erhebt sich der vollere Wortlaut in den Liturgieen des Basilius und Jacobus (a. a. O. p. 431 u. 98: *σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου καὶ μηδὲν γήϊνον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω· ὁ γὰρ βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων καὶ κύριος τῶν κυριούντων προέρχεται σφαγιασθῆναι. Προηγοῦνται δὲ τούτου οἱ χοροὶ τῶν ἀρχαγγέλων* (p. 98 *τῶν ἀγγέλων*) *μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβὶμ καὶ ἑξαπτέρυγα Σεραφὶμ τὰς ὄψεις καλύπτοντα καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον· ἀλληλουΐα.*

Anm. [7]). Im VII. Buche der Constitutionen wird *ἑψαπτέρυψ* auf die Cherubim übertragen, in der der alexandrinischen verwandten pseudogregorianischen und einer gleichen äthiopischen Messe von beiden gesagt (Daniel: a. a. O. IV, p. 152). Da Clemens Al. (Migne, 240) und Cyrill von Jer. (Migne, 127) die nämliche Anschauung haben und Verwechslungen auch sonst vorkommen (bei Gregor von Nyssa I, 383 Mi., bei Joh. Chrysost. IV, 71 Mi. und wohl auch bei Gregor von Naz. II, 626 Mi.), scheint es die gewöhnliche Anschauung zu sein, welche durch die Apokalypse befördert wurde (vgl. Anm. [14]). Was die Stelle der Erwähnung anlangt, so nehmen Cherubim und Seraphim (ausser Const. Apost. VII, 35) immer den letzten Platz der ganzen Reihe ein, während sonst mannigfacher Wechsel stattfindet. Bemerkenswert ist, dass die Throne fast immer von ihnen getrennt und häufig an dritter Stelle erscheinen und bei den Kirchenvätern meist mit denselben Klassen wie Col. I, 16. Dieser Umstand wie ihr Name lehrt, dass ihre Gleichsetzung mit den ezechielischen Rädern (den Ophanim des B. Henoch), von der sich vor Pseudodionysius (XV, 9) keine Spur findet, eine ziemlich späte sein muss, vermutlich bewirkt durch die infolge der Namensbedeutung hervorgerufene Erinnerung an das »Sitzen auf Cherubim«, denen man sie deshalb beigesellte (vgl. Melito von Sardes bei Migne, 1223. 24). Bei Theodoret (II, 688 Mi.) hat sich diese Auffassung schon befestigt, während ihr Name die Throne eigentlich entschieden unter die »Engel der Herrschaften« verweist [31]).

Was die altorientalische Kirche ausgebildet hatte, ist in der griechischen unvermindert erhalten und in ausgiebigster Weise verwertet worden,

---

[31]) Um für Alles ein besonders vollständiges Beispiel zu geben, sei der Schluss der Präfatio a. d. jerusalem. Lit. hergesetzt (Daniel a. a. O. IV, p. 109): „*ἄγγελοι* (scil. *ὅν ὑμνοῦσιν*), *ἀρχάγγελοι, θρόνοι, κυριότητες, ἀρχαί τε καὶ ἐξουσίαι καὶ δυνάμεις φοβεραί, καὶ τὰ χερουβὶμ πολυόμματα καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα σεραφὶμ, ἃ ταῖς μὲν δυσὶ πτέρυξι κατακαλύπτει τὰ πρόσωπα ἑαυτῶν, ταῖς δὲ δυσὶ τοὺς πόδας, καὶ ταῖς δυσὶν ἱπτάμενα, κέκραγεν ἕτερον πρὸς ἕτερον ἀκαταπαύστοις στόμασιν, ἀσιγήτοις δοξολογίαις·*

Τὸν ἐπινίκιον ὕμνον τῆς μεγαλοπρεποῦς σου δόξης λαμπρᾷ τῇ φωνῇ ᾄδοντα, βοῶντα, δοξολογοῦντα, κεκραγότα καὶ λέγοντα.

Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριε Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου. Ὡσαννὰ ὁ ἐν τοῖς ὑψίστοις· εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου. ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις. — Dass die hervorgehobenen Bestandteile in der That sehr alt sind, bestätigen deutliche Anklänge an die ähnliche alexandrinische Liturgie bei Athanasius (I, 86 Mi.). — Die Bezeichnung der Cher. u. Ser. als *τὰ τίμια ταῦτα ζῶα* kommt bei ihm offenbar von der liturgischen *τὰ δύο τιμιώτατά σου ζῶα* (Daniel: a. a. O. IV, p. 158) her, u. ihren Lobgesang nennt auch er *δοξολογία*.

freilich nicht ohne einige Verwirrung. Die dogmatischen Anschauungen, wie sie von Johannes Damascenus († 760), mit dem die Dogmatik der orthodoxen Kirche ihren Abschluss erreichte, dargelegt sind, fussen ganz auf Pseudodionysius. Er wird als Autorität angeführt (II, 866 ss. Mi.). Mitten im Bilderstreit stehend, bezieht sich Johannes Damascenus auf Bildwerke und zweifelt nicht im geringsten daran, dass Dionysius in seiner symbolischen Erklärung der ezechielischen Gestalten (*π. οὐρ. ἱερ.* (XV, 6) Darstellungen des Tetramorph's — *τὰ τετράμορφα* wird hier schon absolut gebraucht — vor Augen gehabt habe (II, 327 Mi.), während in der Hierarchie mit Bewusstsein nur die bildliche Ausdrucksweise der Schrift in's Auge gefasst wird (XV, 2). Er beruft sich ferner auf die Cherubim der Stiftshütte, deren Gestalt Moses auf dem Sinai offenbart worden sein soll (II, 866 ss. Mi.). Diese steht vor seinem Geiste, obwohl es an symbolischen Deutungen nicht ganz fehlt (II, 329 Mi.), doch als etwas sehr Reales da. Den grössten Eifer aber legt Johannes Damascenus in der Beweisführung, dass das Trisagion sich auf die Dreieinigkeit beziehe, an den Tag. Alle frühern Vertreter dieser Auffassung ruft er zu Zeugen auf (III, 848 Mi.). Etwas Neues findet sich hingegen nirgends. Desto reicher ist die Liturgie an Motiven, die zwar grösstenteils ebenfalls altüberlieferte zu sein scheinen, aber doch eine gewisse Ausgestaltung gefunden haben. Der Schwerpunkt liegt durchaus in der Pflege der Vorstellungen im eigentlichen Gottesdienst. Die griechisch-russische Kirche bedient sich der Liturgieen des Basilius (an manchen Festtagen), Jakobus (an seinem Tage) und Chrysostomus (zum täglichen Gebrauch), die insgesammt ausser der mehr oder weniger reichen Präfatio sowohl das Trisagion als auch den Cherubimgesang enthalten (augenscheinlich verkürzt in der zuletzt angef. u. vielleicht aus der ersten in die zweite od. noch eher umgekehrt herübergenommen). Doch das sind nur die am meisten hervortretenden Erwähnungen der Cher. u. Ser., sie begegnen uns auch sonst häufig und sind für die religiöse Phantasie des orthodoxen Glaubens immer vertraute und lebendige Gestalten geblieben, welche ihr äusseres mythologisches Wesen bewahrt haben und dem Dogma nicht mehr als ihre bleibende Daseinsberechtigung verdanken. Was in biblischen Stellen, bei den Kirchenvätern oder in den Liturgieen über sie gesagt ist, gab sowohl in konkreter wie in symbolischer Anschauung Stoff für Gebete und Hymnen. In den die Dreieinigkeit preisenden und darnach Triadika benannten Gesängen erscheinen bald die einen oder die andern

allein, bald beide zusammen[32]), sowie auch in andern Teilen des Gottesdienstes[33]). Fast ebenso häufig ist die Nennung oder Anrufung aller Namen der Hierarchie[34]). Gemeinsam mit den Erzengeln Michael und Gabriel ist ihr am 8. November sogar ein ganzes festliches Ritual geweiht, und dreimal geschieht ihrer darin Erwähnung[35]). Bei der Erläuterung der Darstellungen wird sich Gelegenheit bieten, einzelne Stellen anzuführen. Bemerkt sei aber schon im voraus, dass an manchen ein missverständlicher oder geradezu doppelter Gebrauch der Namen und Beinamen der beiden obersten Klassen der ersten Engelsordnung eingetreten ist[36]). Die Quelle solcher Irrtümer glaube ich in der täglichen Liturgie (des Chrysostomus) zu erkennen, weil sie die Beinamen erst nach Nennung beider Namen folgen lässt, sodass sie leicht beim Hören für weitere Namen gehalten werden konnten[37]). In der Kunst spiegelt sich das wieder.

Wie ganz anders ist die Sachlage im Abendlande. Den vielen

---

[32]) Daniel: a a. O. IV, p. 301 u. Thesaurus hymnol. III, p. 104 u. 137; *Παρακλητικὴ ἤτοι Ὀκτωῆχος ἡ μεγάλη*, 4η *ἐδκ. Βενετία*. 1885. p. p. 141, 188, 234 u. 269.

[33]) Daniel: Thes. hymnol. III, p. 51; *Παρακλητικὴ*, p. 159 u. mit Hinzufügung der Throne p. 287, mit Engeln und Kräften p. 332; *Μηναῖον τοῦ Νοεμβρίου*. 10η *ἐκδ. Βενετία*. 1884, p. 52 (8. XI) mit den Erzengeln.

[34]) Der gesammte Kanon, d. h. die regelmässige Folge von neun Oden in der Matine symbolisirt geradezu in seiner Einteilung den Lobgesang der neun Engelchöre (Daniel: Cod. lit. IV, p. 615 n. 2). Eine andre Strophenart heisst in solchem Sinne *στιχηρὰ* oder *κανὼν τῶν ἀσωμάτων* (scil. *δυνάμεων*, vgl. Daniel: a. a. O. IV, 696), u. ihr gehört die Mehrzahl der Fälle an (*Παρακλητικὴ*, p. 10, 104, 149, 152, 241, 284, 288, 327), die übrigen dem sogen. Hexaposteilarion (a. a. O. p. 17 u. 370), dem Theotokion, wo die Chöre in Beziehung zur Gottesmutter erscheinen (a. a. O. p. 245 u. mit Einschluss von Engeln und Erzengeln p. 262) wie auch im Hymnus am Feste ihres Entschlafens (*Μηναῖον τοῦ Μαρτίου*, p. 72 am 15. III) und schon in einem Kanon des Euthymius (Daniel: Thes. hymnol. III, p. 20), endlich in den sogen. Makarismen (*Παρακλητικὴ*, p. 154 u. 289).

[35]) *Μηναῖον τοῦ Νοεμβρίου*, p. 48, 51 u. 52 (8. XI).

[36]) Wenn z. B. (*Παρακλητικὴ*, p. 370) die *Ἑξαπτέρυγα* neben den Cherubim und Seraphim verselbständigt erscheinen, so hat offenbar Namenseinschiebung an falscher Stelle in einer richtigen, ziemlich entsprechenden Wortfolge (a. a. O. p. 17) stattgefunden, das geht aber dann bis zur völligen Trennung und Erwähnung derselben in einer besondern Strophe (a. a. O. p. 369).

[37]) Lit. d. Chrysost. bei Daniel: a. a. O. IV, p. 327: *τὰ Χερουβὶμ καὶ τὰ Σεραφὶμ ἑξαπτέρυγα, πολυόμματα, μετάρσια, πτερωτὰ.* — *Παρακλητικὴ*, p. 370 *Ἀρχάγγελοί τε καὶ Ἄγγελοι, Κυριότητες, Δυνάμεις καὶ Ἐξουσίαι, Θρόνοι καὶ πολυόμματα τὰ Χερουβὶμ καὶ Σεραφὶμ ἅμα τὰ Ἑξαπτέρυγα κτλ.* u. p. 17 ebenso, aber mit dem kürzern Ausgange *Πολυόμματα ἅμα τὰ Ἑξαπτέρυγα* (ohne die eigentlichen Namen).

Stellen griechischer Kirchenväter der ersten Jahrhunderte steht nur eine allgemein gehaltene Bezugnahme bei Tertullian (s. SS. 9 u. 13) gegenüber. Auch im IV. und V. Jahrh. bleiben die Vorstellungen entweder unbestimmte, so wenn Augustin (VIII, 678 Mi.) das Vorhandensein gewisser Unterschiede unter den Engeln ohne die Möglichkeit genauerer Erkenntnis annimmt, oder die Anschauungen hängen sichtbar von denen der orientalischen Vorgänger ab. Seit Hieronymus († 420) gelangten z. B. die bekannten Etymologieen so gut wie ausnahmslos bei allen Nachfolgenden zur Geltung [38]). Überhaupt ist er dem Abendlande dank seiner Vertrautheit mit den Sprachen und dem Denken des christlichen Ostens der erste Vermittler der dort verbreiteten Lehren gewesen, der zuerst von einer Überordnung der Klassen spricht (II, 369 u. 479 Mi.) und mit Beibringung mancher frühern Deutungen, die er teils zulässt, teils bekämpft, die allegorisirende Erklärungsweise aufgebracht hat. Aber das dionysische System und damit auch hier die eigentliche Grundlage für weitere Spekulationen versetzte erst Gregor d. Gr. († 604) auf abendländischen Boden. Dieser wahre Begründer mittelalterlichen Glaubens macht dasselbe sich und der Kirche zu eigen, indem er die Autorität des Areopagiten anerkennt (II, 1254 Mi.) und dessen Gedanken zum Teil schärfer ausprägt. Die Unterscheidung der Angeli administrantes und assistentes (nach Daniel VII, 10) wird auf die Hierarchie derart angewandt, dass die erste ihren Platz nie verlassende Ordnung sich mit den letztern deckt. Die Throne, bei Dionysius von etwas unbestimmtem Wesen, werden zur richtenden Gewalt Gottes in Beziehung gebracht (II, 1252 Mi.) In der Reihenfolge innerhalb der untern Ordnungen weicht Gregor von Dionysius Ar. ab, bleibt sich jedoch selbst nicht überall gleich (vgl. II 1251 u. 665 Mi.) Endlich wendet er das Prinzip der Hierarchie auf den Fortschritt der Menschen im Heile an (II, 1253 Mi.) — ähnliche Gedankenansätze zeigen sich schon bei Origines (II, 286 Mi.) und Ambrosius (II, 2 Mi.) — und erkennt demgemäss z. B. in den Seraphim die dem Diesseits völlig Abgewandten, von der Liebe zur Ewigkeit Entzündeten und andre dazu Entzündenden,

---

[38]) Vgl. für die Cherubim: Hier. I, 280. V, 95 Mi. Ambrosius I, 668 Mi., Augustinus III. 214 u. 633. IV. 1021 u. 1260 Mi., Gregor d. Gr. II, 665, 1054, 1144 u. 1194 Mi., Isidor II (III). 315 Mi., Hrab. M. V, 28 ss. Mi., Bernardus II, 1324 Mi., Bonaventura (ed. Peltier) II, 449 B u. 472 B und Thomas v. A. S. Theol. I qu. 63, a 7 u. S. c. gent. Cap. LXXX; für die Seraphim: Hier. I, 50 Mi., Greg. d. Gr. II, 1252 Mi., Isidor, Hrab. M. Bernardus a. a. O. a. a. O. (Migne), Bonav. II, 380 B, 472 B u. VII, 445 und Thomas a. a. O.

mit andern Worten — den Priesterstand. Auf Gregor fussen dann die Späteren wie Isidor von Sevilla († 636; II, III. 314 ss. Mi.) und Hrabanus Maurus († 856; V, 28 ss. Mi.), wohl nicht ohne Nebeneinflüsse, besonders des Hieronymus beim letztgenannten, wobei seine Erklärung ausschweifender wird (vgl. IV, 505 Mi.). Bei demselben beginnt schon eine mystische Deutung der Gestalten (vgl. I, p. 163 Mi.: »de Cherubim et Seraphim in crucem scriptis« etc.) und wird geradezu ausgesprochen, dass es nur eine Freiheit der Maler sei, wenn sie die rein geistig aufzufassenden Flügel der Engel darstellten (II, 144 Mi.). Mit dem Aufkommen der Scholastik nimmt die spirituelle Auffassung immer mehr zu und sind die Bestrebungen darauf gerichtet, das Wesen der einzelnen Klassen begrifflich genau zu definiren. So begründet S. Bernardus († 1153) die Einteilung der Hierarchie auf die beatitudo (II, 1361 Mi.). Er erkennt in den Seraphim die Verkörperung der göttlichen Liebe, in den Cherubim seiner Weisheit, in den Thronen seiner unwandelbaren Billigkeit (II, 448 u. 1324 ss. Mi.) Die himmlische Hierarchie bot ein geeignetes Feld für scholastische Spitzfindigkeiten. Sie ist nach Bonaventura († 1274) »ordo divinus« (Gottvater-), scientia« (dem Sohne) »et actio« (dem h. Geiste entsprechend) ad deiformen similitudinem« (IX, p. 135, ed. Peltier). Daher zerfällt sie in drei Ordnungen, und innerhalb dieser sollen wieder die drei Klassen der dreieinigen Gottheit entsprechen, z. B. die Seraphim als erste Klasse der ersten Ordnung dem Vater nach dem, was in ihm selbst, die Cherubim nach dem, was im Sohne, und die Throne nach dem, was im Geiste sei usw. [39]). Thomas von A. († 1274) scheidet (Gregor's Einteilung entsprechend) die erste Hierarchie nach der Teilnahme an der göttlichen Vorsehung (S. c. gent. CLXXX) die andern ex operatione (ad Col. c. I lect. 4). Beide suchen sich die Abweichungen zwischen Dionysius Ar. und Gregor dadurch zu erklären, dass der eine die Chöre ex essentia, der andere ex officio geordnet habe (Bonav. II, 464 A ss. u. Thomas: S. Theol. I qu. CVIII a. 5). Die Beziehung der Seraphim zur caritas, der Cherubim zur sapientia, der Throne zur aequitas bleibt bei verschiedenartiger Aus-

[39]) Demselben Unterscheidungsprinzip folgt Dante (Paradiso XXVIII, v. 98—102. Il Convito II, 6. Er weicht darin von Thomas von A. ab, mit dessen Engellehre die seinige im allgemeinen übereinstimmt (F. Hettinger: Die Theologie der göttlichen Komödie von Dante Alighieri. Köln. 1879, 35 ff.). Der Kunst scheint er zwar keine augenfällige Anregung zu bieten, doch mag die Popularisirung der Lehre von der Hierarchie durch ihn dazu beigetragen haben, dass die italienische Malerei und Plastik den Cher. u. Ser. im Trecento so breiten Raum giebt.

führung bestehen. Die streitende Kirche ist nach Bonaventura (VII, p. 144 u. 449b) wie die triumphirende geordnet. Der ersten Ordnung entsprechen die »viri summae perfectionis (religiosi videlicet et claustrales)«. Die gregorianische Lehre liegt hier in voller Ausbildung vor. Den sechs Flügeln der Seraphim sollen sechs gottgefällige Tugenden dieser Bevorzugten entsprechen (XII, p. 134), oder sie bedeuten die sechs Werke der Barmherzigkeit (VII, p. 445). Eine unechte Schrift enthält ähnliche Betrachtungen über die sechs Flügel der Cherubim (XII, p. 504 ss.). Diese Bemerkungen dürften genügen, um die Unfruchtbarkeit der Dogmatik des Abendlandes für eine phantasievolle Erfassung der Cherubim und Seraphim darzuthun. Aber nicht einmal die liturgischen Texte des Gottesdienstes bieten hier mehr als dürftige Erwähnungen. Seit dem Durchdringen des römischen Ritus in der Liturgie aller katholischen Länder (VII – IX Jahrh.) ist die frühere Mannigfaltigkeit der Präfationen auf elf Formen zurückgeführt (mitget. bei Daniel: Cod. liturg. I, p. 131 ss.), deren Schluss jedoch nur eine vierfache Fassung kennt. Davon lautet eine ganz allgemein (a. a. O. p. 132 No. 7 in die Pentecostes), eine andere nennt Engel, Erzengel, Throne und Herrschaften (No.No. 2, 5, 6, 10), die dritte dieselben und die Seraphim (No.No. 3, 4, 9, 11), die letzte Engel, Erzengel, Cherubim und Seraphim (No. 8). Es fehlt allen an einer schildernden Ausmalung, ja fast an Beiworten [40]. Die eigentlich römische Liturgie scheint sich, soweit wir sie zurückverfolgen können, auf diese kurzen und nüchternen Formen beschränkt zu haben [41], dagegen liegen anderwärts noch Reste eines grössern Reichtums vor,

---

[40]) (Daniel: a. a. O.) Nr. 7: »Sed et supernae virtutes atque angelicae potestates hymnum gloriae tuae concinunt sine fine dicentes: Sanctus, S. S. etc.«

(a. a. O. Nr. 2, 5, 6, 10, cf. p. 78) »Et ideo cum Angelis atque Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia coelesti hymn. gl. t. canimus s. f. dicentes etc.«

(a. a. O. Nr. 3, 4, 9, 11) »Per Chr. Dom., per quem majestatem tuam laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates, coeli coelorumque virtutes ac beata Seraphim socia exultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces etc.«

(a. a. O. Nr. 8) »Quem laudant angeli atque archangeli, Cherubim quoque ac Seraphim, qui non cessant clamare quotidie una voce dic. etc.«

Das Sanctus lautet (a. a. O. p. 79): »S. S. S. Dom. Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!« (vgl. Anm. [31]).

[41]) Das Sacramentarium Leonianum vom Ende des V. Jahrh. und das nicht viel jüngere Gelasianum (Köstlin: a. a. O. p. 78) haben schon nahezu dieselben Formeln (Muratori: Opere XIII, 1 u. 2), desgl. das Gregorianum a. d. VII. Jahrh. (Menard: Sacr. Greg. Paris 1641).

z. B. in den von Mone a. a. O. herausgegebenen altgallicanischen Messen, deren erste (a. a. O. p. 16) noch sechs Engelklassen (mit Cherubim u. Ser.) nennt. Die Ableitung eines dem Präfationsschluss der Constitutionen ähnlichen Ausganges (a. a. O. S. 29) dürfte freilich ihre Schwierigkeiten haben. Vor allem kommt aber die sogen. mozarabische (altspanische) Liturgie, die trotz römischen Einflusses Züge eines höhern Alters bewahrt hat (Köstlin: a. a. O. S. 97), in Betracht. Sie zählt in der Präfatio an einem der Märtyrertage (Missale mixtum etc. Migne Patrol. lat. t. 85, p. 150) die gesammte Hierarchie auf (in der Reihenfolge wie bei Hrab. M.). Und sie besitzt auch in einer ganzen Anzahl anderer Formeln die mit den orientalischen Liturgieen übereinstimmenden Beiworte und Schilderungen, deren Einzelheiten später ihren Wert für uns erhalten werden. Solche Reste erlauben den Schluss, dass die lateinische Präfatio eine vollere Form gehabt und z. T. wohl infolge mangelnden Verständnisses verloren hat. Davon legt Namensverderbnis — Curuphym und Seraphym hat die zweite der Mone'schen Messen (a. a. O. S. 19), Ceruphim (= Seraphim) ist eine von Isidor (IV, 520 Mi.) erw. Form — deutliches Zeugnis ab. Wenn die altgallicanischen Messen den Zustand des V. Jahrh. darstellen (Köstlin: a. a. O. S. 97), muss der Schwund schon vor dem römischen Einflusse umsichgegriffen haben. Der abendländischen Kirche fehlt ferner nicht allein der Cherubimgesang, sondern auch das Trisagion, an dessen Stelle die römisch-katholische Messe das Gloria in excelsis hat (Köstlin: a. a. O. Taf. Ib), mit einer beachtenswerten Ausnahme. Das altirische Ritual weist es im Passionsgottesdienste auf, und zwar in griechischer Sprache (Warren: The manuscr. Irisch Missal, p. 122). Schliesslich zeigt ein Blick auf den römischen Kirchengesang lange nicht jenes häufige Vorkommen der Hierarchie oder der ersten Engelchöre, wie es der griechische bietet, doch deuten wieder Spuren auf eingetretene Verarmung. Die ältesten einschlägigen Hymnen bieten vollkommene Paraphrasen des Schlusses der Präfatio, aber einer reichern, namentlich die eine, zu den Ambrosianischen gehörige (Daniel: Thes. hymnol. I, p. 46), mit Anklängen an die mozarabische[42]), doch auch das aller Wahrscheinlichkeit nach im V. Jahrh. entstandene Te Deum (Daniel: a. a. O. II, p. 276 u. 279), beide mit Erwähnung sowohl der Cherubim

[42]) Vgl. v. 27 »senis alarum plausibus« u. im Miss. mixt. in IV Dom. post VIII^as Epiph. »senarum volatus stridore alarum« sowie das auch in diesem vorkommende »Hosiannah fili David« (v. 38).

wie der Seraphim [43]). Der gesammten Hierarchie geschieht am Allerheiligenfeste mit Patriarchen, Märtyrern usw. (im Antiphon ad Magnif.) Erwähnung (Breviarium Romanum ex decr. conc. Trident. Campoduni, 1879, IV, p. 500), was sich durch eine Sequenz entsprechenden Inhalts, die unter Notker's Namen geht (Daniel: a. a. O. II, p. 26), als althergebracht erweist. Endlich ist der Tag des Erzengels Michael (29. IX) mit einem ebenfalls dem Präfationsschluss und dem Sanctus nachgebildeten Antiphon (Brev. Rom. IV, p. 433, darin Engel, Cherubim und Seraphim) und durch Verlesung der XXXIV Homilie Gregor's d. Gr. (mit Aufzählung der Engelchöre) wichtig. Wie alt seine Verbindung mit ihnen ist, erhellt aus diesem Parallelismus mit der orthodoxen Kirche [44]). Ein Hymnus des im XIV. Jahrh. geschr. Missale Pictaviense preist ihn und die gesammte Hierarchie (Daniel: a. a. O. V, p. 311). Die Seraphim allein nennt endlich in Paraphrasirung des Jesaiastextes das an einer Reihe von Sonntagen nach Pfingsten gebräuchliche kurze Antiphon (Brev. Rom. III, p. 232).

Nach allem lässt sich wohl sagen, dass das Abendland im Gegensatz zum Osten die Vorstellungen vorwiegend durch das Dogma und nicht in dem Gottesdienst bewahrt hat. Wie diese Sachlage sich in der Kunst widerspiegelt, hat die Betrachtung der Denkmäler zu zeigen. Die nötigen allgemeinen Voraussetzungen dazu haben wir gewonnen, indem wir den Ideen durch ihre geschichtliche Fortbildung gefolgt sind, welche ein merkwürdiges Beispiel der Lebenszähigkeit religiöser Phantasiegebilde darstellt.

---

[43]) Der Text des Tedeum ist wieder paraphrasirt in einer Dichtung des Candidus von Fulda (Dümmler: Poetae lat. aevi Carol. II, p. 110). Eine andre poetische Aufzählung giebt eine die Schöpfung preisende Strophe von Hrab. M. (a. a. O. II, p. 198 v. 14).

[44]) Auch am 8. V. werden wohl deswegen im Antiphon sieben Chöre (ohne Cher. u. Ser.) genannt. — Die Legenda aurea des Jacobus a Voragine (Cap. CXLV) sieht in der Hierarchie die vierte Offenbarung (apparitio) S. Michaels, wobei unter Anführung des Dionysius die Lehre von den neun Ordnungen, bei der ersten mit Hinweis auf die Etymologieen, dargelegt wird. Auch die Abweichungen Gregor's u. des S. Bernardus finden Erwähnung.

I.

Die figürlichen Typen und ihre Entwicklung.

Wie die Cherubim und Seraphim bereits in den Schriftdenkmälern nebeneinander stehen und für einander eintreten, so ist auch in der Geschichte der christlichen Kunst ihre ikonographische Entwicklung nicht zu trennen. Die bildlichen Typen haben gleiche Herkunft, sie beeinflussen sich gegenseitig, werden verwechselt und bis zu einer gewissen Grenze unter sich ausgeglichen. Es ist daher zunächst nicht geraten, innerhalb dieser Entwicklung die verschiedne Kunstüberlieferung des Morgen- und Abendlandes oder vollends der einzelnen Länder in grösserem Zusammenhange zu betrachten. Denn unser Denkmälerbestand zeigt, um es gleich von vorn herein zu sagen, schon deutlich genug die Spuren früh eingetretener Verwirrung und reicht nicht weit genug bis zu den Anfängen hinauf, als dass sich das Ursprüngliche darin vollständig aufweisen liesse. Wir werden vielmehr meist erst Rückschlüsse darauf machen können, und zwar beim einzelnen Typus oft aus Beispielen, die zeitlich wie örtlich weit von einander entfernt sind. Was an seiner eigentlichen Stelle fehlt, scheint manchmal in ferner Entlehnung oder späterer Erhaltung aufzutauchen und wird zur Ausfüllung der Lücke verwendbar. So ergiebt sich die einzuschlagende Art der Behandlung. Jede einzelne Form und Composition ist möglichst unter Berücksichtigung des historischen Gesichtspunktes für sich in den mannigfachen Brechungen der verschiednen Kunstüberlieferung zu untersuchen und zum Schlusse erst die auf solchem Wege im einzelnen festgestellte Entwicklung zusammenzufassen. Es kann ferner kaum fraglich sein, ob die figürlichen oder die Compositionstypen an erster Stelle zu betrachten sind. Hat sich auch die Wandlung der erstern innerhalb der Compositionen vollzogen, so müssen wir doch zunächst über die Grundelemente Klarheit erzielen, um die Bedeutung eines zusammengesetzten Ganzen und dessen Veränderungen vollkommen würdigen zu können. Die Sachlage ist auch

nicht so ungünstig, dass wir nicht annähernd feststellen könnten, wie die Seraphim- und Cherubimgestalten von Anfang an charakterisirt und unterschieden waren. Mehrere Umstände leiten uns ziemlich sicher zur Feststellung des Ursprünglichen hin. Wenn sich eine gewisse Bildung, die zwar nicht durchgängig festgehalten wird, aber früh auftaucht und an passender Stelle öfter wiederkehrt, mit Hilfe der litterarischen Quellen als die einer bestimmten Vorstellung entsprechende Form zu erkennen giebt, wird man zum Schlusse berechtigt sein, dass sie den Typus am besten bewahrt hat. Im einzelnen Falle kommen die Rücksicht auf die Beständigkeit der Technik sowie andere Nebenbeziehungen hinzu. Unter diesen Gesichtspunkten beschäftigt uns zuerst

1. Der Tetramorph.

Ein glücklicher Zufall hat es gewollt, dass die älteste uns erhaltene Cherubdarstellung nach Ort und Zeit ziemlich genau bestimmt ist. Im syrischen Evangeliar des Rabula, geschrieben vor dem Jahre 586 im mesopotamischen Kloster Zagba und nach manchen Wanderungen im XV. Jahrh. der Laurentiana einverleibt (Garrucci: Storia dell' arte christ. III, p. 52), ist bei der Himmelfahrt unter der Mandorla Christi ein Tetramorph zu sehen, der unsre Aufmerksamkeit zunächst für sich allein in Anspruch nimmt. Der Zeichner oder seine Vorlage ist der ezechielischen Schilderung gefolgt. Ist es auch nicht gelungen, darnach ein klares Bild zu gestalten, wie die Vision selbst in der That nicht in allem eindeutig ist, so schliessen sich doch die wesentlichen Züge der Darstellung ganz an deren Einzelheiten an (vgl. Anm. [7]). Die vier Köpfe braucht man sich auch beim Propheten nicht zusammenhängend zu denken, ihre Verteilung aber stimmt zu seinen Angaben (Ez. I, 10), wenn man rechts und links vom Menschenantlitz aus bestimmt. Die Verbindung von je zwei Flügeln ist fälschlich vom einzelnen Cherub verstanden und damit auf eigne Weise die Bedeckung des Leibes in Einklang gebracht (Ez. I, 11). Aus der verderbten Stelle (Ez. X, 12) kommen die Augen auf den Flügeln her. Am klarsten liegt endlich die Anlehnung zu Tage, indem im Anschluss an die hebräische Ausdrucksweise (im Singular) eine einzige Hand unter den Flügeln der uns zugekehrten Seite sichtbar wird (Ez. I, 8), während sich daneben (r. vom Beschauer) die Stierfüsse in Zweizahl finden (weggelassen bei Garrucci: a. a. O. IV, t. 139, p. 62, dagegen deutlich bei Seroux d'Agincourt: Hist. des arts par les mon. V, pl. 27 u. auch auf dem alten Stiche des

Cat. Bibl. Mediceae Laur. et Palat. Florentiae. 1742, t. XXIV von Assemann und Gori erkennbar), wie es dem Wortlaut angemessen ist [45]). Die quer ineinandergeschobenen Räder entsprechen fraglos dem richtigen Verständnis der Stelle (Ez. I, 16), und auch die Flammen, welche die ganze Erscheinung umgeben, sind nicht rein willkürlich hinzugefügt (vgl. Ez. I, 13). Alles in allem sehen wir also eine Bildung, die auf der biblischen Schilderung beruht, keinen davon unabhängigen Typus. Es ist bezeichnend, dass der Nimbus völlig fehlt. So steht diese Darstellung als einzige in ihrer Art da.

In allen spätern Beispielen — wir richten damit unsern Blick von dem besprochenen einzigen Denkmal der altchristlichen Kunst des Orients auf die byzantinische — haben wir den vierflüglichen Tetramorph in einer feststehenden Form vor uns, wenn auch das älteste unter ihnen vielleicht noch daran erinnert, dass dieser Typus erst allmählich seine scharfe Ausprägung erhalten hat. Das ist eine Miniatur im Codex des Cosmas Indicopleustes der Vaticana, dessen bildlicher Schmuck etwa der Wende des VII. Jahrh. angehört und den ältern Stil der byzantinischen Handschriftenmalerei auf seiner Höhe zeigt. (Kondakoff: Hist. de l'art byz. I, p. 140). Über der Bundeslade mit gewölbter Bedachung lehnen sich zwei Vierflügler mit ihrem obern Flügelpaare, das hinter den Köpfen gekreuzt ist, an einander, das untere bedeckt in ähnlicher Stellung den Leib und ist wie jenes geaugt (Garrucci: a. a. O. III, t. 145, p. 74). Mit dieser Flügelhaltung und mit der Anordnung der Köpfe derart, dass zu den Seiten des menschlichen der des Stieres (l. vom B.) und des Löwen (r. vom B.), über demselben ein halber Adler sichtbar ist, kommt die Gestalt bereits dem spätern Typus ganz nahe, unterscheidet sich aber von ihm noch in einigen Zügen, welche vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Cherub des Rabula verraten. Es fehlt allen Köpfen der Nimbus. Die Hand ist zwar verdoppelt, tritt jedoch beiderseits nicht wie später unten in der Höhe des Leibes, sondern dicht über den Köpfen beim Ansatz der obern Flügel hervor. Schliesslich hat der Zeichner auch keine menschlichen Füsse gegeben, sondern durch Verdeckung der untern Flügelenden sich die

[45]) Die Übereinstimmungen treten besser hervor, wenn man statt der Anm. [7]) gegebenen verbessernden Übersetzung von Cornill den griechischen Text der Septuaginta hinzuzieht, der die Stelle in der Auffassung des Altertums wiedergiebt. Wenn da die Stierfüsse fehlen, so ist darin der vom Zeichner od. seiner Vorlage befolgte (syrische) Wortlaut wohl genauer gewesen.

Rechenschaft darüber ganz erspart. Verdanken diese wenig auffälligen, aber bedeutsamen Abweichungen vom spätern Typus ihr Vorhandensein rein zufälliger Willkür oder hat sich hier noch ein halbfertiges Gebilde erhalten? Unmöglich scheint mir das Letztere wenigstens nicht, berücksichtigt man das vorhergehende Beispiel, wie es sich von selbst versteht, als Stichprobe, die auf eine grössere Mannigfaltigkeit der ältesten Kunstdarstellungen hinweist. Der ausgebildete vierflüglige Tetramorph tritt uns in der byzantinischen Kunst seit dem X. Jahrh. entgegen. Mit dem Email des dieser Zeit angehörigen Limburger Reliquiars (Aus'm Weerth: Das Siegeskreuz der byz. Kaiser Konst. VII Porph. u. Romanos II usw. Taf. II, S. 8 ff.; Didron: Ann. arch. XVIII, p. 338 ss. m. Abb.) stimmt in der Wiedergabe seiner Gestalt fast genau das Mosaik des Weltgerichts im Dome von Torcello bei Venedig, das vielleicht dem Anfange des XI. Jahrh., eher dem XII. Jahrh. angehört (P. Jessen: Die Darstellung des Weltger. bis auf Michelangelo. Berlin 1883. Taf. 3, S. 8; Foerster: Denkmale ital. Mal., Taf. 13; Crowe u. Cavalcaselle: Gesch. d. it. M. V, S. 17 d. Ausg.). Die beiden mit Augen besetzten Flügelpaare sind über dem Kopfe und vor dem Leibe gekreuzt, das Antlitz von einem Nimbus umgeben (auf dem Reliquiar auch der Adlerkopf), an den Seiten kommen die Hände hervor (in Torcello die eine mit Stab), neben den Füssen ist das Rad zu sehen (auf dem Reliquiar beiderseits), dessen Form eine einfache ist. Die Stellen, an denen die beiden Nebenköpfe (ohne Nimbus) erscheinen, wechseln bei Wiederholung der Figur beliebig. Ohne Belang ist die falsche Benennung auf dem Reliquiar (*АРХАІЕ*). Vertreten diese beiden zeitlich wie örtlich getrennten Darstellungen die traditionelle ausgebildete Form (Fig. 1), so sehen wir an andern Beispielen teils eigenartige Abweichungen von ihr, teils eintretende Verkümmerung. Besonderes Interesse beanspruchen zwei Cherubgestalten auf einem Gewölbfelde der im XI. Jahrh. erbauten und ausgemalten Sophienkathedrale in Kiew (Die Sophienkath. zu Kiew. Altertümer des russ. Reichs. 1887, Taf. 32, Text von Ainalow u. Redin. Petersbg. 1889, S. 97 ff., russ.), dadurch dass statt der Nebenköpfe je zwei Halbfiguren der Evangelistensymbole zu den Seiten des menschlichen Antlitzes hinter den Flügeln hervorkommen, bei dem einen Adler und Engel, bei dem andern Löwe und Stier, sämmtlich geflügelt und in den Händen — auch der Adler hat solche und ist überhaupt sonderbar gestaltet — oder zwischen den tierischen Füssen geschlossne Evangelien haltend (Fig. 2 u. 3). Obwohl hier also Vierflügler enstanden sind,

von denen der eine das menschliche Antlitz zweimal zeigt, während ihm Stier- und Löwenkopf, dem andern der des Adlers mangelt, liegt ihnen doch die Form des Tetramorphs zu Grunde. Der Nimbus fehlt ganz, ja bei der einen Gestalt schaut das Hauptgesicht nur zwischen den vier Flügelansätzen hervor, ein entlehntes Motiv, dem wir in richtiger Verwendung bei den Seraphim begegnen werden. Der symbolische Bezug tritt an dieser Bildung hervor, während dem Maler die eigentliche Cherub- und Seraphvorstellung unklar ist und entschwindet, wie auch die Beischriften lehren (*Πολυόμματα* und bei den in den andern beiden Gewölbwinkeln dargestellten Seraphim *Ἑξαπτέρυγα*). Das kann uns nicht wundern, sahen wir doch bei einem Kunsterzeugnis ersten Ranges, beim Limburger Reliquiar, noch grössern Irrtum über den wahren Sinn der Gestalt. Unter solchen Umständen ist es sehr begreiflich, wenn diese selbst Verluste erfuhr. Ein Beispiel davon bietet der bekannte Altaraufsatz von S. Marco, die sogen. Pala d' oro (Labarte: Hist. des arts industr. III pl. 60, p. 12; Pasini: Il Tesoro di S. Marco in Venezia. Venezia 1887, t. XV—XXI, p. 141 ss.; Rohault de Fleury: La Messe V, p. 50). Mag ihr Emailschmuck von verschiedenem Alter sein, — wenn auch nicht zu den ältesten Bildern des X. Jahrh., zu den Erweiterungen des XI. oder XII. Jahrh. gehören gewiss schon die beiden Tetramorphe, welche im mittlern Teile des untern Streifens beiderseits von dem kreuzüberhöhten Throne in besondern Feldern zu sehen sind. Dazu stimmt ihre ziemlich trockne Wiedergabe [46]). Der menschliche Kopf mit Diadem macht sich allein geltend, die der Bestien sind nur klein zwischen den Flügelansätzen (in Braun und Grün) angedeutet, der Adler fehlt, wohl aber hat sich sein Nimbus als spitzbogige Erhöhung des Hauptnimbus erhalten. Entsprechende Verluste zeigt um dieselbe Zeit die Miniaturmalerei. In der Pariser Handschrift der Homilien des Jacobus Monachus a. d. XI. Jahrh. (Bordier: Descr. des peint. etc. dans les mscr. gr. de la Bibl. nat. Paris 83, p. 147) finden sich Vierflügler, bei denen vom Adler keine Spur vorhanden ist, während die Seitenköpfe noch mehr oder weniger genau wiedergegeben sind. Die Hände und die Augen auf den Flügeln werden auch mitunter weggelassen [47]). Aber noch

---

[46]) Der Abbildung im Tesoro di S. M. gegenüber erweisen sich die frühere bei Labarte u. eine entsprechende der Rev. de l'art chrét. 89 pl. XIV als unzuverlässig. Sie missverstehen die an den Seiten hervorkommenden Hände u. geben infolge dessen einen Sechsflügler. Meine Angaben beruhen daher ganz auf der des Tesoro.

[47]) Vgl. Fig. 4 nach der allerdings schwerlich genauen Wiedergabe Prochorow's

früher finden wir schlimmere Verstümmelungen im Pariser Codex des Chrysostomus a. d. X. Jahrh. (Bordier: a. a. O. p. 119 u. 120), da sogar die Füsse fehlen und das obere Flügelpaar zu einem den Nimbus umfassenden Rund geworden ist. Wohin diese Entwicklung schon geführt hatte, werden wir später sehen. Der vierflüglige Tetramorph selbst scheint aus der byzantinischen Kunst ganz zu verschwinden. Ein weiteres Beispiel, das auf diesen Namen noch einen gewissen Anspruch hätte, weiss ich nicht anzuführen [48]. Dem Abendlande ist er wenig bekannt. Einmal erscheint er in der Darstellung der Ezechielvision mit engem Anschluss an den biblischen Text in der romanischen Bibel von Deslobbes a. d. XI. Jahrh. (Lejeune: Rev. de l'art. chrét. 80 pl. XII, p. 389; Ann. arch. X, p. 292; Barbier de Montault: Traité d'iconogr. chrét. II, pl. XXXVI, No. 361, p. 283 u. z. T. Fig. 6). Wie demnach nur Stierfüsse angegeben sind, so könnte möglicherweise die Flügelzahl auf einer dem Wortlaute der Stelle entsprechenden Verkürzung beruhen. Aber wenn auch gewiss kein byzantinischer Einfluss da ist, — die Vereinigung der Köpfe auf dem menschlichen Halse ist das unterscheidende Merkmal wie auch beim sechsflügeligen Typus des Abendlandes im Vergleich mit dem entsprechenden griechischen — in der Grundform gleicht die Gestalt ihren byzantinischen Vettern, und so bleibt die Annahme rein zufälliger Übereinstimmung wenig wahrscheinlich. Ein anderes Beispiel würde uns auf dieselbe Form hinführen, wenn es eine ganz sichere Beurteilung zuliesse, und beweisen, dass im Abendlande der vierflüglige Tetramorph noch öfter vorgekommen ist, und zwar in eigentümlicher Bildung, die aber mit der byzantinischen schliesslich doch auf einen Urtypus zurückgehen muss. Es handelt sich hier um die eine der beiden vordern Säulen des Ciboriums von S. Marco. Die beiden

---

(Christl. Altertümer u. Archäol. Mtshefte. 1862. Nr. 4, S. 5 ff. m. Taf., russ.), deren schematische Richtigkeit aber die vortreffliche Bleistiftzeichnung nach einer andern Min. desselben Codex im Piper'schen Nachl. des Berl. Kupferstichkab. bestätigt. — Mit der bereits bei dem Cherub der Kiewer Sophieenkathedrale bemerkten Behandlung des Hauptantlitzes vereinigt gleichen Mangel das in einer Bibel des Watopediklosters auf dem Athos aus dem XII. od. XIII. Jahrh. über der Bundeslade dargestellte Paar (Fig. 5 nach Prochorow: a. a. O.).

[48]) In Russland hört nach Prochorow (a. a. O.) die Darstellung von Tetramorphen bereits vor der Spaltung der Kirche überhaupt auf. Vielleicht hat sich jedoch die Gestalt noch vereinzelt in der russ. Miniaturmalerei erhalten, wenn die Figur eines throntragenden Cherubs in einer Hdschr. des XVIII. Jahrh. im Bes. von Prof. Busslajew (Die illustrirten Apokalypsen nach russ. Hdschrr. des XVI.—XVIII. Jahrh. Petersbg. 1884 Abb. 4, russ.) nicht eine Neubildung ist.

kleinen plastischen Cherubfigürchen, welche hier in der Darstellung Christi in der Herrlichkeit beiderseits von ihm besondere kleine Nischen einnehmen, scheinen mir schlecht erhaltene Tetramorphe zu sein. Deutlich ist wenigstens der emporragende Adlerkopf. Aber der ungewöhnlich schwere Lockenschmuck würde bei genauerer Untersuchung vielleicht auch die seitlich angebrachten Köpfe der Bestien nachweisen lassen[49]. Die plastische Behandlung musste zu einer noch engern Vereinigung hindrängen, wie sie andrerseits die gänzliche Weglassung des Nimbus erklärlich macht. Es ist also wohl kein Zufall, dass sich neben den Gestalten je zwei Räder finden. Ein noch früheres Auftreten des vier flügligen Tetramorphs im Abendlande wird dadurch wahrscheinlich[50].

Neben der betrachteten Form steht auffälligerweise eine zweite, die keinesfalls für eine Weiterentwicklung jener angesehen werden kann, vielmehr ihre typische Ausprägung mindestens ebenso früh erhalten haben muss, da sie selbst dem Abendlande in ältern Denkmälern bekannt ist, als sie sich für den ausgebildeten ersten Typus nachweisen lassen. Ehe wir das Verhältnis beider zu einander erörtern, ist auch hier Überschau über den Denkmälerbestand zu halten. Der sechsflüglige Tetramorph taucht innerhalb der byzantinischen Kunst zum ersten mal in der bekannten Pariser Handschrift des Gregor v. Naz. a. d. IX. Jahrh. (Bordier: a. a. O. p. 62 u. 69) als Wächter vor der Paradiesespforte auf, also im Sinne des Cherubs. Ohne eine Abbildung bieten zu können, sehe ich mich doch im Stande, genauere Angaben über die Figur zu machen[51]. Es ist ein Sechsflügler, dessen oberes Flügelpaar über den

---

[49]) Es lässt sich nur nach der heliotypischen Abb. der Dettagli della Bas. di S. Marco in Venetia. Venezia 1881 vol. VII, t. Z. I. C urteilen. Die ungenaue Zeichnung bei Garrucci: a. a. O. IV, t. 498 zeigt weniger Haarmasse u. statt des Adlerkopfes ein Diadem mit Aufsatz.

[50]) Nach den Inschriften wird das Werk in's XI. Jahrh. angesetzt (Garrucci: a. a. O. IV, p. 176), doch ist Dobbert (Über den Stil des Nicola Pisano, München. 73, S. 88) mit guten Gründen für ein höheres Alter der Skulpturen eingetreten, indem er auf das mehrfache Vorkommen ikonographischer Typen der altchristlichen Kunst hinwies. Man könnte es zwar durch Nachahmung eines ältern Denkmals erklären, die Annahme einer spätern Hinzufügung der Inschriften hat jedoch wegen der von Dobbert hervorgehobenen verschiednen Güte der Arbeit an den Säulen der Vorder- u. Rückseite des Ciboriums mehr Wahrscheinlichkeit. So od. so ergiebt sich ein höheres Alter des Typus als das XI. Jahrhundert.

[51]) Ich verdanke sie der liebenswürdigen Gefälligkeit des Herrn Dr. P. Kristeller in Stuttgart, der mir die erbetenen Notizen nebst einer begleitenden Freihandskizze zu beschaffen die Güte hatte. Darnach stellt sich die von Bordier behauptete Achtzahl der Flügel als irrig heraus.

Köpfen, das untere vor dem Leibe gekreuzt, das mittlere seitwärts ausgebreitet (nicht ausgespannt) ist, insgesammt auf den dunkler gefärbten Ansatzstellen mit Pfauenaugen besetzt, unterhalb des untern werden die nackten Füsse, zu den Seiten desselben die Hände sichtbar, von denen die Linke einen Stab (nach Bordier das Flammenschwert) hält. Neben dem von einem Nimbus umgebenen menschlichen Antlitz kommt l. (vom B.) der Löwenkopf, r. der des Ochsen, oben fast der ganze Vogel hervor. Denken wir uns die mittlern Flügel weg, so ergiebt der Vergleich mit einem Tetramorph wie auf dem Mosaik von Torcello kaum eine Verschiedenheit. Aber die unterscheidenden Merkmale der beiden Typen mehren sich, sobald wir andere Darstellungen des sechsflügligen hinzuziehen [52]. Ein Zeugnis für die Auffassung der byzantinischen Kunstweise des XII. Jahrh. bieten zwei Figuren der Mosaiken von Monreale, wo sich im Triumphbogen des Domes beiderseits von dem im Scheitel dargestellten göttlichen Throne je ein Tetramorph (s. Fig. 7) gepaart mit einem Seraph findet (Gravina: Il Duomo di Monreale. 1859. I, t. 14 B; Testo, II, p. 73 u. p. 79 über Restaurationen). Die Haltung der Flügel, deren breite Aussenborten geaugt sind, ist dieselbe geblieben, von den Händen greift die eine (bei Fig. 7 weggelassen) in den Flügelrand, die andre öffnet sich, über den Füssen sieht man Gewand, im Haare Bänder. Hier haben nun sowohl das menschliche Gesicht wie die Köpfe des Löwen (r. vom B.), des Stieres (l. vom B.) und des oberhalb hervorkommenden Adlers einen besondern Nimbus. Die ganze Figur aber steht auf zwei verketteten und mit je einem Flügel versehenen Rädern. Und eine derartige Verbindung, die beim vierflügligen Tetramorph nie begegnet, erscheint beim sechsflügligen als typisch. Der dem Anfange des XIV. Jahrh. angehörige Tetramorph von Watopedi (abgeb. Grimmouard de S. Laurent: Manuel d'iconogr. chrét. p. 246; Ann. arch. VII, p. 152; Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern, S. 25 u. 57) zeigt ganz dasselbe Schema von kleinen Verschiedenheiten (höherer Haltung der Hände, Wechsel der Nebenköpfe, blosser Ang. des Vogelkopfes und Verbreitung der Augen über den ganzen Fl.) abgesehen. Selbst eine Misgestalt von so nachlässiger Ausführung wie die eines Evangeliars vom Athos a. d. XIV. Jahrh. (Prochorow: a. a. O. m.

[52]) Auf sechsfl. Tetramorphe weist die Angabe Kondakoff's (a. a. O. II, p. 155) über »Seraphim« mit den Köpfen des Löwen u. Stieres im Evangeliar von Parma aus dem XI. Jahrh. hin. Die angef. Abb. (bei Rosini: Storia della pitt. it. 1839—47. vol. I, p. 49) war nicht nachzuweisen.

Abb.) bewahrt den vierfachen Nimbus und die beiden Flügelräder[53]). Also liegt in der Miniatur des Gregorcodex wohl Vereinfachung vor, wie sie der Einfügung der Figur in das Ganze der Szene angemessen war. Variationen giebt es auch sonst, und mit solchen hat sich der sechsflüglige Tetramorph bis heute im byzantinischen Kunstgebiet erhalten. Statt der Nebenköpfe finden sich wieder die Halbfiguren der Evangelistensymbole mehr oder weniger ausgeführt, mit oder ohne Nimbus, aber stets in Vollzahl, so z. B. auf einem rumänischen Flabellum aus dem XV. oder XVI. Jahrh. (Rev. de l'art. chrét. 84, p. 32 m. Abb.), auf einem grusinischen des XVII. Jahrh. (Kondakoff u. Bakradze: Beschr. der Altertümer Grusiens. Petersbg. 1890, S. 129 u. 131 m. Abb.), ferner auf der Kuppelfreske des XVI. Jahrh. von Dochiariu auf dem Athos (Brockhaus: a. a. O. Taf. 16, S. 286). Überall fehlen die Räder, weil sie in neuerer Zeit verselbständigt werden. Die Regeln des Malerbuchs (d. Ausg. von Schäfer, S. 100), welche am besten mit dem Tetramorph von Dochiariu stimmen, schreiben die Sechszahl der Flügel vor, geben (wohl aus blosser Ungenauigkeit) nur einen Nimbus »um das Haupt« an, versetzen den Adler in die Mitte der obern Flügel, den Löwen auf den rechten, den Stier auf den linken Mittelflügel und lassen die Räder weg. Hände und Füsse sollen Evangelien halten, die ersteren vor der Brust. Fast in allem entspricht die Figur von Dochiariu und mit geringen Abweichungen noch jüngere Darstellungen aus Karyä (Abb. bei Prochorow: a. a. O.) und einer nicht näher bestimmten Kirche vom Athos (Didron: Ann. arch. XX, p. 39 m. Abb. und bei Bayet: Hist. de l'art byz. p. 251), nur dass der hier und in Karyä als Aufsatz auf einem Baldachin gezeichneten Gestalt die Füsse weggenommen sind. Der Nimbus fehlt jedoch nur dem Adlerkopf in Dochiariu, den Bestien, wie es scheint, daselbst auch die Bücher[54]), während beim letzten Beispiele statt des einen vor der Brust von jeder Hand eins gehalten wird, da hier vom Stier und Löwen nur die Köpfe angegeben sind. Zugleich ist hier der Tetramorph zum Vierflügler geworden, weil der Adler, der in den beiden vorhergehenden zwischen die obern Flügelenden ein-

[53]) Dass dem rohen Marmorrelief der Kirche von Chilandari auf dem Athos nicht näher bestimmbaren mittelalterlichen Ursprungs (Prochorow a. a. O. m. Abb.) von barbarischem Charakter (wenn auch schwerlich infolge abendländ. Einflusses) alles das fehlt, kann bei einem plastischen Bildwerk von solchem Stile nicht auffallen.

[54]) Auf der angef. Tafel ist keins bemerkbar, wohl aber das mittlere auf einer mir von Herrn Prof. Brockhaus freundlicherweise zur Verfügung gestellten Photographie.

geschoben ist, sich diese als seine Flügel angeeignet hat. Aber ein höheres Interesse als diese spätere Entwicklung innerhalb der byzantinischen Kunst besitzen die Darstellungen des Abendlandes, wo der sechsflüglige Tetramorph ebenso früh in eigenartiger Bildung auftritt. Es ist ein wahres Prachtstück, das hier an der Spitze steht, und zugleich von grösster Bedeutung. Das im A. des IX. Jahrh. geschriebene Drogoevangeliar zeigt, von einem rankengeschmückten Rahmen umgeben, innerhalb dessen der übrige Raum zu den Seiten der Figur vom Text des Sanctus in der römischen Fassung ausgefüllt wird, einen Tetramorph (Fig. 8) mit grossen geaugten Flügeln (Bastard: Peint. et orn. des mscr. fr. 12me livr.; Cahier: Car. des Saints, p. 770, m. Abb.). Das mittlere Paar derselben ist ausgespannt, und die Oberarme mit Ärmeln, von denen Gewandzipfel niederflattern, erscheinen davor mit geöffneten Händen kreuzförmig ausgebreitet. Die Köpfe sind eng verbunden, derart dass aus dem Haar des Menschenhauptes l. (vom B.) der des Löwen, r. (vom B.) des Stieres und oben des Adlers in völlig deutlicher Ausführung, und doch auf den ersten Blick (wegen der Goldcolorirung) kaum bemerkbar, hervorkommen und von einem einzigen Nimbus umschlossen sind. Das Wichtigste aber ist, dass unten neben den unter dem Gewande heraustretenden nackten Füssen r. der gespaltne Huf eines Stieres, l. der runde Ballen der Löwenklaue, und beide auch auf der entsprechenden Schulter, gepaart mit je einer Adlerkralle, zugefügt sind. Das Rad allein vermissen wir, die Gestalt steht auf der Bodenlinie. Bleibt sie als Ganzes auch einzig in ihrer Art, so bietet sie doch für die später anzustellenden Rückschlüsse einen unschätzbaren Anhalt. Dass jene Besonderheiten nicht der Phantasie des ausführenden Künstlers ihren Ursprung verdanken, wie Janitschek meinte (Gesch. d. deutschen Mal. S. 33), wird sich dabei herausstellen. Die Figur gehört zweifellos — das hat Janitschek selbst erkannt — zu den aus dem syrischen Formenschatze in die Karolingische Buchmalerei aufgenommenen Elementen[55]). Die Form des sechsflügligen Tetramorphs mit vierfachem Nimbus ist dem Abendlande gleichfalls so früh bekannt, dass es mehr als zweifelhaft bleiben muss, ob sie erst aus der byzantinischen Kunst entlehnt sei. Die Miniatur einer englischen Bibel des Brit. Mus. a. d. XII. Jahrh., wo er sich am Anfange des Ev. Joh. als Vision Ezechiel's

[55]) Es sei noch darauf hingewiesen, dass der oben angeführte Tetramorph des grusinischen Flabellums in seiner Flügelhaltung und in seinen niederflatternden Gewandzipfeln Züge derselben alten Grundform erhalten zeigt.

in einer allegorischen Composition findet (Fig. 9 nach Palaeogr. soc. III, pl. 213 m. Text), zeigt wenigstens keine Spur von unmittelbarem byzantinischen Einfluss, vielmehr das ziemlich abgeschliffene Gepräge eines häufig wiederholten Typus, wenig charakteristische Köpfe (l. des Lö., r. des St., o. d. Adl.), nur angedeutete Augen (auf den Fl.) und ein verkümmertes, ungeflügeltes Rad (Scheibe), auf dem er steht. Eine Verwandtschaft mit dem Tetramorph des Drogoevangeliars besteht hingegen, denn die Nebenköpfe setzen nicht wie beim byzantinischen Typus zwischen den Flügelansätzen, sondern am menschlichen Antlitz selbst an, obwohl jeder seinen Nimbus hat. Das wiederholt sich ferner auf zwei (französischen?) Emails a. d. XI. oder XII. Jahrh. (Willemin: Mon. fr. I, pl. 72 m. Text) und a. d. XIII. (Fig. 10 nach Twining: Early Symbols etc. pl. L. m. Text; Grimmouard de S. L.: a. a. O. p. 247 und Guide d'iconogr. chrét. p. 233), welche das obere Flügelpaar aus Raumgründen hinter dem mittlern ausgebreitet und die Figur wieder nur auf einem, wenngleich beschwingten, Rade stehend zeigen und sich nur in der Wendung des Menschen- und Adlerkopfes (u. der Beischr. »Seraphim« u. »Cherubim«) unterscheiden. Es ist endlich kaum ein Zufall, dass alle aufgezählten Beispiele und ebenso der vierflüglige Tetramorph der Bibel von Deslobbes (S. 31) die gleiche Anordnung der Köpfe haben, den des Löwen l. (vom B.), den des Stieres r. (vom B.) im Sinne der Ezechielvision und vom Adler nicht mehr als den Kopf. Man umschliesst sie bald mit einem einzigen Nimbus, bald stattet man sie einzeln damit aus, das macht keinen wesentlichen Unterschied. Ungeachtet dessen, dass das Material etwas spärlich ist[56]), ergiebt sich also der Schluss, dass das Abendland seit früher Zeit einen eigenartigen Typus des sechsflügligen Tetramorphs besitzt.

[56]) Ob eine im XIV. Jahrh. angeblich von Griechen ausgeführte Darstellung im Baptisterium zu Parma (Didron: Ann. arch. XVI, p. 133 ss.; Barbier de M. a. a. O. II, p. 282) hinzuzurechnen ist, bleibt bei der Mangelhaftigkeit der Angaben zweifelhaft, um so mehr als vier Räder angegeben werden. Dass im allgemeinen die Gestalt des Tetramorphs in Italien bekannt blieb, beweist die schöne tetramorphische Vereinigung der Evangelistenzeichen am Kanzelpult von S. Giovanni Fuorcivita in Pistoja, ein Werk des Pisaner Meisters Fra Guilelmo (Abb. bei Didron: Ann. arch. XVII, p. 314 ss.; Schmarsow: S. Martin von Lucca, S. 60). — Bedeutungslos ist die Füllung eines Initials der Bibel Clemens VII. durch ein tetramorphisches Gebilde (Silvestre: Palaeogr. univ. vol. III). — Beispiele byzantinischer Tetramorphe in abendländ. Kunstübung bot das untergegangene Werk der Herrad von Landsperg (vgl. in der Beschr. des Weltgerichts bei Engelhardt: Herrad von L. u. ihr Werk, S. 49 ff. »Seraphim mit den Köpfen des Engels und der Evangelistensymbole auf gefl. Rädern«).

Es erübrigt nun, aus dem gegebenen Denkmälerbestand die allgemeinen kunstgeschichtlichen Schlüsse über den Gang der Typenentwicklung zu ziehen. Dass die bildliche Ausgestaltung des Tetramorphs in die altchristliche Kunst des Orients zurückreicht, — die frühe abendländische weist keine Spur von ihm auf — brauchen wir nicht erst zu folgern, es ist uns durch die an die Spitze gestellte älteste Darstellung des syrischen Evangeliars von vorn herein hinlänglich bezeugt. Bietet diese aber schlechtweg die Grundform, aus der alle übrigen Typen des Ostens und des Westens hervorgegangen sind? — müssen wir fragen. Bei ihrer vereinzelten Stellung und bei der grossen Verschiedenheit der letztern von ihr sowie einer merklichen unter sich wird man das für äusserst unwahrscheinlich halten müssen. In welchem Verhältnis endlich stehen diese unter einander? — Zur Beantwortung aller derartigen Fragen reicht das bildliche Material allein nicht aus. Gehen wir aber an der Hand der ältesten literarischen Zeugnisse auf die Bedeutungsseite des Tetramorphs ein und halten wir damit zusammen, was die Analyse der Darstellungen ergiebt, so kommen wir, wie mir scheint, mit einem kleinen Umwege ziemlich nah' an's Ziel. Die ältesten Erklärungen des Tetramorphs der Ezechielvision berechtigen uns nicht nur, sondern zwingen geradezu zur Untersuchung der Beziehungen, die sich von ihm zu den ältesten Evangelistensymbolen herüberspinnen. Dabei kommt vor allem jene von Irenäus gebotene Deutung, auf deren Wichtigkeit ich bereits (S. 9) hingewiesen habe, in Betracht[57]. Den viergestaltigen Tieren wird das viergestaltige Evangelium verglichen, dessen kanonische Geltung in der zweiten Hälfte des II. Jahrh. bereits durchgedrungen war (Kurtz: a. a. O. I, S. 167). Indem Irenäus zunächst die Apokalypse in Betracht zieht, stellt er sich die einzelnen Tiere in ihrer natürlichen Gestalt,

---

[57]) (Migne 885, 86): *„Λόγος ὁ καθήμενος ἐπὶ τῶν χερουβὶμ καὶ συνέχων τὰ πάντα, φανερωθεὶς τοῖς ἀνθρώποις, ἔδωκεν ἡμῖν τετράμορφον τὸ Εὐαγγέλιον ἑνὶ δὲ πνεύματι συνεχόμενον, καὶ γὰρ τὰ χερουβὶμ τετραπρόσωπα καὶ τὰ πρόσωπα αὐτῶν εἰκόνες τῆς πραγματείας τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ· „τὸ μὲν γὰρ πρῶτον ζῶον ὅμοιον λέοντι“ τὸ ἔμπρακτον αὐτοῦ καὶ ἡγεμονικὸν καὶ βασιλικὸν χαρακτερίζον· „τὸ δὲ δεύτερον ὅμοιον μόσχῳ“ τὴν ἱερουργικὴν καὶ ἱερατικὴν τάξιν ἐμφαῖνον· „τὸ δὲ τρίτον ἔχον πρόσωπον ἀνθρώπου“ τὴν κατὰ ἄνθρωπον αὐτοῦ παρουσίαν φανερώτατα διαγράφον· „τὸ δὲ τέταρτον ὅμοιον ἀετῷ πετομένῳ“ τὴν τοῦ Πνεύματος ἐπὶ τὴν Ἐκκλησίαν ἐφιπταμένου δόσιν σαφηνίζον· καὶ τὰ Εὐαγγέλια τούτοις σύμφωνα ἐν οἷς ἐγκαθέζεται Χριστὸς· κτλ. Ὁποῖα οὖν ἡ πραγματεία τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ τοιαύτη καὶ τῶν ζώων ἡ μορφὴ καὶ ὁποία ἡ τῶν ζώων μορφὴ τοιοῦτος καὶ ὁ χαρακτὴρ τοῦ Εὐαγγελίου· τετράμορφα γὰρ τὰ ζῶα, τετράμορφον καὶ τὸ Εὐαγγέλιον καὶ ἡ πραγματεία τοῦ Κυρίου κτλ.“*

aber mit vier Köpfen vor, was der Wortlaut (s. Anm. [14]) zulässt und wozu die Erinnerung an Ezechiel Veranlassung gab. Er wendet auf sie den Cherubnamen an, wobei er auch die Psalmenstellen (s. Anm. [8]) vor Augen hat. Nach Ephraim Syrus (in Ez. I) entspricht das Bild des Cherubwagens — ihm schwebt die ezechielische Gesammtvorstellung vor — auf das vollkommenste dem Evangelium (ohne dass die Evangelisten genannt werden). Hieronymus bezeichnet ebenfalls im Hinblick auf die Ezechielvision die vier mit einander verbundenen Evangelisten als das Viergespann Gottes und als den wahren Cherub[58]. Daraus folgt für die Kunst, was schon von Didron (Malerbuch, d. Ausg., S. 100 Anm. 2) und andern (Schnaase: Gesch. d. bild. K. III², S. 616; Prochorow: a. a. O.) ausgesprochen worden ist: der Tetramorph stellt als Symbol des Evangeliums eine Einheit in der Vierzahl dar (vgl. die älteste Ausdrucksweise *τὸ Εὐαγγέλιον κατὰ Ματθαῖον, Μάρκον κτλ.* nach Kraus: Realencycl. der christl. Altertümer I, S. 456). Wie allgemeine Geltung diese Anschauung besass, beweist das Zeugnis der beiden örtlich am weitesten getrennten Liturgieen der Armenier und Spaniens[59], wodurch uns wieder der alte Zusammenhang der mozarabischen Messe mit dem orientalischen Christentum (s. S. 24) vor Augen tritt. Zugleich bietet sie einen Beleg dafür, dass sich einst auch im Abendlande dieselbe Auffassung vorgefunden hat. In einem andern Gebiete desselben, wo wir bereits eine Spur ähnlicher Beziehungen trafen (s. S. 24), kommt ein bildliches Zeugnis hinzu, eine Darstellung des Tetramorph's, deren Anführung bis hierher aufgespart blieb, weil sie sonst für sich steht und in ihrer eigentlichen Bedeutung erst in diesem Zusammenhange hervortritt. Aus einer Handschrift der Trierer Dombibliothek wurde sie nach frühern Erwähnungen (bei Schnaase: a. a. O. und andern) zuerst von K. Goerz abgebildet (Üb. den Zustand d. Mal. im nördl. Europa von Karl d. Gr. bis zum Beginn d. roman. Epoche usw.

---

[58]) I, 280 Mi.: »Matthaeus, Marcus, Lucas, Johannes quadriga Domini et verum Cherubim, quod interpretatur scientiae multitudo, per totum corpus oculati sunt, scintillae emicant, discurrunt fulgura, pedes habent rectos et in sublime tendentes, terga pennata et ubique volitantia. Tenent se mutuo sibique perplexi sunt et quasi rota in rota volvuntur et pergunt, quocumque eos flatus S. Spiritus perduxerit.« —

[59]) Daniel: Cod. lit. IV, p. 474 (aus d. armen. Lit.): »qui vehitur in quadriga Cherubin etc.« u. Missale mixtum (Migne), p. 130 (Praef. am 3ten Advent): »in cujus preconio quadriga illa senarum remigio suffulta alarum etc. cum Cherubin hymnum cantici novi concinunt etc.« —

Moskau 1873, russ.; vgl. Dobbert: Repertorium V, S. 288 ff.), und dann weniger genau[60]) von Lamprecht (Initialornamentik, Taf. 5, S. 26 No. 4). Ihr Stil weist unfehlbar darauf hin, dass sie entweder nach irischer Vorlage oder wohl eher von einem irischen Mönch eines deutschen Klosters gezeichnet ist. Auf den ersten Blick erkennt man sie kaum als Tetramorph. Der Oberkörper ist der eines Greises, welcher vor der Brust mit gekreuzten Armen zwei nicht ganz deutliche Geräte hält, augenscheinlich das als Attribut des Cherubs dienende Flabellum (s. Anm. [90]) und das Messer der Schreiber (vgl. Dobbert: a. a. O.) als Attribut der Evangelisten. Auch unterhalb des Gürtels setzt sich zu beiden Seiten das Gewand fort und kommt über den nackten, in's Profil gestellten Füssen wieder zum Vorschein. Vor dem Leibe aber ist ein zwar unfrei behandeltes und verkürztes, aber mit seinen kurzen Ansatz- und längeren Schwungfedern unverkennbares Flügelpaar herabgeschlagen (im Sinne der Ezechielvision), — dazwischen sieht man zuoberst die Löwenklauen, dann unter den Flügeln hervorkommend die gefiederten Adlerfänge mit den grossen Krallen und zwischen ihnen herabhängend die Stierfüsse. In dem Ganzen haben wir zweifellos eine Schöpfung von barbarischem Geschmack vor uns, die jedoch schwerlich entstanden ist, ohne dass ältere Vorbilder der Erinnerung des Zeichners vorschwebten, woraus sich eine Vereinfachung am ehesten erklären dürfte. Jedenfalls ist die Bedeutung der Gestalt unbestreitbar. Dieser Tetramorph nimmt nun nicht nur das zweite Blatt des Evangeliums ein, er ist auch von den beigeschriebenen Evangelistennamen umgeben, bildet also die eigentliche Titelfigur des Evangeliums. Als solche war er, wie dieses eine Beispiel zeigt, der irischen Kunst bekannt. In unserer Frage ist zunächst die erstere Thatsache von grösster Wichtigkeit. Wenn nicht nur für die Bibelerklärung der Kirchenväter, sondern auch für die Kunst der Tetramorph die vier verbundenen Evangelien bedeutete, wenn wir seine Bestandteile daneben einzeln als Evangelistenzeichen kennen, so liegt es auf der Hand, dass zwischen den bildlichen Typen ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis bestehen muss. Und es ist von vorn herein das weitaus wahrscheinlichere, dass die einfachere Darstellung der zusammengesetzten vorhergegangen ist, als dass sie erst durch deren Spaltung entstanden sei. Ihren Ausgangspunkt kann sie nur in der Apokalypse

---

[60]) Die vor dem Leibe hängenden Löwenklauen sind nicht deutlich genug wiedergegeben. Fig. 11 zeigt die verkleinerte Görz'sche Zeichnung.

gehabt haben, es ist aber in der That viel wahrscheinlicher, dass diese als dass Ezechiel der Kunst die erste Anregung bot. Die Bedeutung der vier namenlosen apokalyptischen Tiere war eine Frage, welche sich dem christlichen Denken früh aufdrängen musste. War die Vierzahl der Evangelien anerkannt, so konnte die Beziehung auf die Evangelisten leicht entstehen. Schon die Fragmente Melitons von Sardes, des ältern Zeitgenossen des Irenäus, enthalten zwei dahin zielende Deutungen, die allgemeine »Animalia-Evangelistae« und die besondere »Leo-Marcus Evangelista« (Pitra: Spicil. rom. III, p. 1 u. 51 aus der Clavis des M. von S.). Da der Löwe ebenda auch anders gedeutet wird, ist die einfache (nicht tetramorphische) Anschauung darin klar. Irenäus sucht augenscheinlich bereits einen Ausgleich mit der Ezechielvision und verlässt die nächstliegende Auffassung der Apokalypse (s. S. 8 u. Anm. [57]). In der Kunst hat es an Bildungen, welche eine ähnliche Vereinigung der beiden biblischen Schilderungen anstrebten, nicht gefehlt[61]), aber so weit wir zurückblicken, ist in ihr das einfache Evangelistensymbol die herrschende Form, und zwar anfangs mit dem bezeichnenden Unterschiede, dass (Off. Joh. IV, 8 entsprechend) die Beflügelung eine sechsfache ist. Dadurch ergiebt sich eine noch nähere Verwandtschaft mit dem Tetramorph und, wie mir scheint, die Erklärung, warum er auch sechsflüglig so früh und in solcher Verbreitung erscheint, dass man diese Bildung nicht für jünger als die vierflüglige halten kann. Nicht auf die letztere, sondern auf die Zeichen der Evangelisten geht der sechsflüglige Tetramorph zurück. Obschon die uns erhaltenen Darstellungen der sechsflügligen Evangelistensymbole jünger sind als die frühesten Beispiele der zweiflügligen (vgl. die Mosaiken der Pudentiana vom E. des IV. Jahrh. bei Garrucci: a. a. O. IV, t. 208 und Kraus: a. a. O. I, S. 460). so muss doch der Typus als solcher schon

[61]) In apokalyptischer Auffassung umgeben den Herrn in der Mandorla auf einer Miniatur der Bibel von S. Paolo (S. d'Agincourt: a. a. O. V, pl. 43, 3, p. 50, aber nur in der photogr. Reprod. deutlich erkennbar) vier zweiflüglige Tetramorphe, welche aus den vier verschiedenen Gestalten mit je vier Köpfen zusammengesetzt sind. Dass es keine freien Schöpfungen des karolingischen Malers, sondern ältere, vielleicht etwas umgestaltete Typen sind, welche dem Osten bekannt gewesen sein müssen, beweist nicht nur des tierleibige Tetramorph des Hortus deliciarum (Abb. bei Müller u. Mothes: Illustr. archäol. Wörterb. d. K., S. 384), den schon Didron (a. a. O.) auf ein byzantinisches Vorbild zurückführte, sondern auch der vierköpfige Vogel, welchen der auf Cherubim thronende jugendliche Christus eines spätmittelalterlichen russischen Gemäldes (S. d'Agincourt: a. a. O. VI, pl. 120, III, p. 135) auf der Rechten hält.

seiner Seltenheit wegen als ein im Verschwinden begriffener, älterer angesehen werden. Bereits in das V. oder VI. Jahrh. wird übrigens das Elfenbein des Mailänder Domschatzes gesetzt, welches seiner Entstehungszeit nach wohl für das älteste der hier aufzuzählenden Bildwerke gelten muss (Labarte: a. a. O. I, pl. 5, p. 32; Westwood: A descr. Cat. of fict. Ivories, p. 38 u. Kraus: a. a. O. als einziges Beisp.). Die Bildung nähert sich aber hier schon in hohem Grade der zweiflügligen. In geringerem Masse findet dasselbe statt bei einer französischen Miniatur des VIII. Jahrh. (L. Veuillot: Jes. Christ. Paris. 1875, p. 361 nach dem bek. Werke von Bastard, in dem mir von diesem allein zugänglichen Exemplar des Berl. Kupferstichkab. jedoch nicht nachweisbar), wo bei der Anbetung der 24 Ältesten (Off. Joh. IV, 10) die apokalyptischen Tiere ausser dem Adler in solcher Weise dargestellt sind, und überdies mit dem Nimbus und mit Evangelien (ausser dem Löwen), was Beachtung verdient, — ferner bei den Figuren (a. vergold. Kupfer) eines Buchdeckels (deutscher Arbeit?) des XII. Jahrh. des Domschatzes zu Trier (Palustre et Barbier de M.: Le Trésor de Trèves, pl. XIV, p. 27). Aber am wichtigsten ist ein Monument, welches zwar seiner Zeit nach nicht näher bestimmbar, aber jedenfalls von hohem Alter und das altertümlichste Beispiel des Typus und das bezeichnendste für seine Herkunft ist, die sogen. Kathedra des h. Marcus in Venedig (Garrucci: a. a. O. V, t. 413, p. 14—17; Il Tesoro di S. Marco in Ven. t. LXIX; Testo, p. 105 ss.; Rohault de Fl.: a. a. O. II, pl. CXLVI, p. 153). Mag auch die Tradition, nach welcher dieses Reliquienstück von Helena, der Mutter Konst. des Gr. aus Alexandria nach Konstantinopel gebracht und von Heraklius dem Bischofssitz von Grado geschenkt worden sein soll, in sich widerspruchsvoll sein, — den orientalischen Ursprung erweisen das Material (orientalischer Alabaster), die hebräische Inschrift auf dem Rande des Sitzes, welche leider nicht mit völliger Sicherheit entziffert ist, Stil und Einzelheiten der Darstellungen (vgl. Garrucci: a. a. O. und den Text zum Tesoro di S. M.). Von den Evangelistenzeichen befinden sich zwei auf der Rückseite (Adler u. Löwe) und je eins auf den Seitenflächen (Stier und Mensch). Ihre Auffassung ist die, dass die einfache Tier- oder Menschengestalt von sechs sternförmig ausgebreiteten Flügeln getragen erscheint, also die denkbar einfachste und dennoch eine der Stelle der Offenbarung vollkommen genügende. Ob die Figuren mit Augen besetzt waren, lassen die Abbildungen nicht sicher entscheiden. Der Nimbus fehlt, was im Relief leicht erklärlich ist, um so mehr als die

Tiere unter den Köpfen die Evangelien haben (der Mensch in der Hand).

Wie nun die Deutung der apokalyptischen Tiere auf die Evangelisten jene des ezechielischen Tetramorphs auf das Evangelium nach sich zog, so ist man von den einfachen Symbolen zu deren Zusammensetzung fortgeschritten. Die alttestamentliche Schilderung gab dabei für die Neuschöpfung den leitenden Antrieb, aber nicht sie allein war für dieselbe bestimmend, sondern mindestens in demselben Grade die vorhandenen bildlichen Elemente. Das erklärt meines Erachtens vollkommen den sechsflügligen Tetramorph. Er ist nicht in unmittelbarem Anschluss an den biblischen Wortlaut, sondern nur in Erinnerung an diesen geschaffen. Die Abweichung in Bezug auf die Zahl der Flügel wird vollends begreiflich, wenn wir berücksichtigen, wie oft den Cherubim bei den Kirchenvätern in Verwechslung mit den Seraphim (s. S. 18) und gewiss auch unter dem Einfluss der Apokalypse sechs Flügel beigelegt werden. Die menschliche Gestalt ergab sich aus Ezechiel (I, 5), und die Anordnung der Köpfe war ezechielisch, vorausgesetzt dass wir den abendländischen Typus als die treuer erhaltene Form ansehen dürfen. Hier ist der Ort, dies auszusprechen. Der Tetramorph tritt im Abendlande ebenso früh auf wie in Byzanz und erfährt daselbst keine Veränderung in dieser Beziehung, während die byzantinische Kunst die Köpfe beliebig vertauscht. Schwerlich ist deren enge Verbindung erst im Westen geschaffen, eher wohl von den Griechen gelöst worden. Doch haben wir am ehesten anzunehmen, dass es bereits im altchristlichen Orient ein Nebeneinander verschiedner Formen gab. Auch die Einfügung der Evangelistenzeichen in Halbfigur mit den Büchern ist schwerlich erst byzantinisch, vielmehr gerade eine Bestätigung dessen, dass der Tetramorph durch Zusammensetzung aus ihnen geschaffen wurde im Sinne eines Symbols. Als ein weiteres Zeichen der Zusammensetzung ist nach der richtigen Bemerkung Chamard's (Rev. de l'art chrét. XIV, p. 498) der ständige Nimbus anzusehen, der zunächst den Symbolen der Evangelisten gehört, wird er auch öfter und besonders in plastischen Darstellungen weggelassen. Beim sechsflügligen Tetramorph fehlt er so gut wie nie. Woher bei diesem die Anregung zur charakteristischen gekreuzten Flügelhaltung kam, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Der möglicherweise früher geschaffene Seraphtypus kann hier als Vorbild gedient haben. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass sie

schon für die sechsflügligen Evangelistensymbole in Aufnahme gekommen war [62]).

Auch der vierflüglige Tetramorph ist, wie sich nicht bezweifeln lässt, von der altchristlichen Kunst des Orients geschaffen und scheint nur eine genauere Anpassung an die ezechielische Schilderung zu sein. Manche Darstellungen mögen sich wie die des Rabulacodex eng an diese angeschlossen haben, doch darf man nicht übersehen, dass daselbst die Stelle unter der Aureole eine mehr in die Breite gehende Figur verlangt, gerade wie später sowohl in der byzantinischen wie in der abendländischen Kunst hier entsprechende Abänderungen erfolgen. Die gewöhnliche Gestalt dürfte eine der uns sonst geläufigen Form ähnlichere gewesen sein, waren doch die vereinzelten abendländischen Beispiele einerseits keine unmittelbaren byzantinischen Entlehnungen, während sie andrerseits in der allgemeinen Grundform mit dem griechischen Typus übereinstimmen und so auf einen gemeinsamen Urtypus zurückweisen. Und wenn der sechsflüglige Tetramorph hier wie dort gewöhnlich auf einem oder zwei Rädern stehend erscheint, so haben die vierflügligen Figuren am Ciborium von S. Marco deren je eins auf jeder Seite nebenan ganz wie der entsprechende byzantinische Typus. Vielleicht hat erst die Kunst von Byzanz bei beiden Typen des Tetramorphs die Köpfe weiter getrennt, wodurch grössere Klarheit und Wohlgestalt erzielt wurde, vielleicht auch schon die altchristliche, in der zweifellos eine gewisse Freiheit und Mannigfaltigkeit der Behandlung herrschte. Dass die Gebilde derselben ausserdem manchen besondern Zug aufwiesen, der später verloren ging, lassen wiederum mehrere von den abendländischen Darstellungen vermuten. Ich meine drei nach Art und Zeit ziemlich weit auseinanderliegende Beispiele. Ist es blosser Zufall, dass der Tetramorph der Trierer Handschrift (Fig. 11) und der des Drogoevangeliars (Fig. 8) neben den menschlichen Füssen, derjenige der Bibel von Deslobbes (Fig. 6) an ihrer Stelle solche der symbolischen Tiere zeigen? Oder ist es nur der gleiche Zug abendländischer Phantasie? Schwerlich gehört diese reichere Ausgestaltung ihr. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat es, dass der vom Abendlande aufgenommene

---

[62]) Ich möchte darauf hinweisen, dass in einer französ. Miniatur der ersten Hälfte des IX. Jahrh. (Bastard: a. a. O. 6me livr.) Löwe und Engel ihre zwei Flügel in solcher Weise über dem Kopfe kreuzen. Dasselbe lässt sich bei den sechsflügligen Typen vermuten. Die Auffassung der Kathedra des h. Marcus ist gewiss nicht die einzige und allgemeine gewesen.

Typus bereits solche Zusätze zur menschlichen Figur besass. Und hier gerade scheinen dessen Spuren unmittelbar auf den altchristlichen Orient zurückzuweisen. Eine byzantinische Einwirkung auf die irische Kunst ist undenkbar, dagegen kann ein Sendling der orientalischen sehr wohl bis nach Irland gelangt sein. Dabei wird Gallien die Vermittlung übernommen haben [63]). Woher sollte Irland sonst seine bildlichen Typen überhaupt empfangen haben? Ihre Verzerrung beweist nichts dagegen. Unter den vom Orient übernommenen Elementen der gallischen und irischen Kunst glaube ich daher auch einen Tetramorph vermuten zu dürfen, auf den trotz starker Verkümmerung derjenige der Trierer Handschrift in letzter Linie zurückgeht. Noch weniger zweifelhaft kann für uns die Herkunft der Figur des Drogoevangeliars sein. Sie ist schon von Janitschek zu den syrischen Motiven gerechnet worden, welche erwiesenermassen in die karolingische Miniaturmalerei Aufnahme gefunden haben (Die Trierer Adahhandschr. S. 69 u. Gesch. der deutschen Mal. S. 33). Und dann liegt es auf der Hand, dass der Tetramorph der romanischen Bibel von Deslobbes auch noch der karolingischen Kunsttradition entstammt. Im Hinblick auf den Ezechieltext sind bei ihm nur die Stierfüsse beibehalten, aber gewiss nicht erst durch den Einfall des ausführenden Künstlers hineingekommen. Er vereinfachte bloss einen ihm überlieferten Typus, der sich durch die schematische Verzerrung der Köpfe genügend als solcher verrät. Ob derselbe vierflüglig war oder das dritte Flügelpaar wieder durch die Einwirkung der biblischen Beschreibung beseitigt ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten. Wahrscheinlicher ist das erstere. Für die Bekanntschaft des Abendlandes mit dem vierflügligen Tetramorph sprechen ja die Figürchen am Ciborium von S. Marco, denn

[63]) Die irische Kunst kennt, wie wir sehen werden, auch den Seraph zu einer Zeit, als er noch keine Verbreitung im ganzen Abendlande gefunden hatte. Sie hat ferner offenbar die sechsflügligen Evangelistensymbole gekannt, denn im Book of Kells aus dem VII. Jahrh. zeigt der Engel des Matthäus noch vier Flügel (Westwood: Min. and Orn. of Irish and Angelsaxon mscr. pl. 9). Dass Gallien bereits in der merovingischen Zeit syrische Einflüsse empfangen hatte, beweist ein andrer Typus derselben, der die Tierköpfe der menschlichen Gestalt aufsetzt. Janitschek hat (a. a. O. S. 9) für diesen die Frage aufgeworfen, ob er eine Schöpfung orientalischer oder europäischer Phantasie sei, u. sich dann mit guten Gründen für das erstere entschieden (Die Trierer Adahhandschrift, S. 69). Die Flügel fehlen bei diesen Figuren jedenfalls nicht von Anfang an. Sie sind an der adlerköpfigen Gestalt in dem Beisp. des Sacramentars von Gellone trotz der missverständlichen Auffassung als Mantel unverkennbar, besonders in der colorirten Wiedergabe (Silvestre: Palaeogr. univ. vol. III). Spätere Wiederholungen beweisen, dass der Typus eine gewisse Verbreitung gehabt hat (Twining: Early symbols etc. p. 106).

wenn sie auch nicht einmal selbst vollkommene Beispiele desselben in mangelhafter Erhaltung darstellen sollten, so können sie doch jedenfalls nur aus ihm hervorgegangen sein. Die Miniatur von Deslobbes würde dann beweisen, dass auch er ursprünglich mehr mit tierischen Zügen ausgestaltet gewesen ist. Weisen darin beide abendländische Typen auf den altchristlichen Orient zurück, so hat wohl Byzanz die Schöpfungen morgenländischer Phantasie infolge seiner classischen Geschmacksrichtung vereinfacht und, wie es die Köpfe des Tetramorphs weiter auseinanderrückte, zugleich die rein menschliche Bildung bevorzugt.

Welchen Anhalt giebt es nun, um annähernd die Zeit der künstlerischen Schöpfung des Tetramorphs zu bestimmen? Bereits zwei Kirchenväter und Pseudodionysius scheinen unwillkürlich auf Darstellungen Bezug zu nehmen, ohne ausdrücklich von solchen zu sprechen. Die älteste und wichtigste der einschlägigen Stellen findet sich bei Cyrill von Jer. (Migne, 127) und enthält eine Paraphrasirung des Ezechieltextes aus dem Gedächtnis [64]. Es ist darin kaum ein schwacher Anklang an den Text vorhanden, alles vielmehr in wenige Sätze zusammengezogen, welche die anschaulichsten Züge und zugleich auch Abweichungen darbieten (vier Angesichter, s e c h s F l ü g e l, Augen auf dem ganzen Körper, das Doppelrad). In jeder Beziehung entspricht der sechsflüglige Tetramorph. Wollten wir auch bei Cyrill die Zahl der Flügel durch die Erinnerung an andre Bibelstellen erklären, so bliebe doch die Angabe, dass sich das Rad u n t e r jedem Cherub befunden habe, eine im Wortlaut der Septuaginta (Ez. I, 15: *»τροχὸς εἷς ἐπὶ τῆς γῆς ἐχόμενος τῶν ζώων«*) nicht unmittelbar gegebene. Den sechsflügligen Tetramorph fanden wir im Osten wie im Westen immer auf einem oder zwei Rädern stehend. Von Anfang an wohl als ein ineinander geschobenes Paar dargestellt wie im Rabulacodex, wurden sie in der Ausführung bald vereinfacht, bald deutlicher getrennt wie in der byzantinischen Kunst. Die Vorstellung von einem vierteiligen Doppelrade ist die der prophetischen Schilderung am besten entsprechende, der klare Ausdruck Cyrill's spricht jedoch dafür, dass sie ihm bereits durch die Kunst, in deren Bedürfnis

[64]) (Migne, 127) „*Καίτοιγε Ἰεζεκιὴλ ὁ προφήτης καὶ τὴν ἔκφρασιν αὐτῶν ἐποιήσατο κατὰ τὸ δυνατὸν λέγων, ὅτι τέσσαρα τὰ πρόσωπα τῷ ἑνί· τὸ μὲν ἀνθρώπου, τὸ δὲ λέοντος, τὸ δὲ ἀετοῦ, τὸ δὲ μόσχου, καὶ ὅτι ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνὶ καὶ ὀφθαλμοὶ αὐτοῖς πανταχόθεν· καὶ ὅτι ὑπὸ ἕκαστον τροχὸς τετραμερὴς ὑποκείμενος*“. Es ist nicht viel Gewicht darauf zu legen, dass Cyrill hinzufügt, trotz der Schilderung des Propheten sei es nicht zu fassen. Das ist eine in den Gedankenzusammenhang von der Unbegreiflichkeit der Cherubnatur gehörige Phrase.

es ungleich mehr lag, sich die Sache so scharf zurechtzulegen, zur Anschauung gebracht war. Leugnet man, dass Cyrill der bildliche Typus vorschwebt, so erscheint seine Darstellung aus Zügen, die verschiedenen Stellen entlehnt sind, zusammengewoben, ein wenig wahrscheinlicher Thatbestand. Es wäre sonderbar, dass die Kunst sie in derselben Weise vereinigt zeigt. Ein Einschiebsel, das von zweiter Hand in der grundlegenden Handschrift der Septuaginta dem Ezechieltext (I, 19) eingefügt ist und dem vorher seiner Stellung nach unbestimmten Adlerkopf den Platz über den andern anweist (»ἄνωθεν«, Ed. Teschendorff-Nestle), führt zur gleichen chronologischen Folgerung, denn die Vulgata hat es bereits übersetzt (»desuper«, Ed. Heyse) und Hieronymus nimmt bei Wiedergabe einer ältern Erklärung (V, 20 Mi.) ebenfalls eine besondere Hervorhebung des Adlers an (»extra quae sit facies aquilae«). Da dieser Zug so recht dem Raumbedürfnis des Bildes entsprungen scheint, ist seine Entlehnung daher viel wahrscheinlicher, als dass umgekehrt jene Erweiterung der Kunst den Anstoss gegeben haben sollte. Die Auffassung des Doppelrades ist wieder dieselbe (»ut crederes alteram alteri copulatam«). Ein unzweifelhaftes Zeugnis kann man vollends das des Pseudodionysius nennen, wenn er (περὶ οὐρ. ἱερ. XV, 9) die Räder als geflügelt bezeichnet, wovon doch kein Wort bei Ezechiel steht und was reine Kunstsymbolik ist. Demnach würde Johannes Damascenus die Deutung der Gestalt des Tetramorphs mit Recht auf seine bildliche Darstellung, welche die Flügelräder kennt, bezogen haben (s. S. 19). Ebensowenig Gewähr bot die Schrift, Räder und Cherubim selbst als »feurig« zu bezeichnen (XV, 2), dagegen gehen auf der Miniatur des Rabulacodex und bei den Gestalten am Ciborium von S. Marco von den Rädern Flammen aus. Es lässt sich ferner auf die Liturgie hinweisen. Die Erweiterung des einfachen Schlusses der Präfatio, worin den verschiedenen Stimmen der symbolischen Tiere verschiedene Ausdrücke entsprechen, gehört bereits der alten Fassung der orientalischen Hauptliturgieen (vgl. S. 17). So anschauliche Sprache verrät wohl eine Wechselbeziehung zur Kunst, wenn wir auch nicht sagen können, wer den Vorsprung hatte. Endlich sei eine letzte Darstellung aufgeführt, welche trotz ihrer Unvollständigkeit die Zweifel an einem so frühen Aufkommen des Tetramorphs noch weiter zurückdrängt. Nicht die ganze Gestalt, wohl aber das Rad im Rade, von Flammen umloht, findet sich schon in einer Miniatur, die der syrischen der Zeit nach vorangeht, in der dem V. oder dem Anfange des VI. Jahrh. an-

gehörigen Wiener Genesis (Kondakoff: a. a. O. I, p. 78 n.) bei der Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese (Garrucci: a. a. O. III, t. 112). Dem antiken Geiste, der die Malereien dieser Handschrift durchdringt, widerstrebt es, die Mischgestalt orientalischer Phantastik in Aktion zu bringen. Der Künstler begnügt sich damit, die einfache Engelsgestalt durch Hinzufügung des Flammenrades (im Sinne der *φλογίνη ρυμφαία*) als Cherub zu charakterisiren. Wie sollte er ohne Kenntnis des ganzen Typus zu einer Auffassung gekommen sein, die dem Wortsinn der Genesisstelle selbst nicht entspricht? — Aus der Entstehungsweise, welche ich für den Tetramorph wahrscheinlich gemacht zu haben hoffe, und aus dem übereinstimmenden Hinweis der zuletzt besprochenen Zeugnisse scheint sich mir also der ziemlich sichere Schluss zu ergeben, dass er der während des IV. u. V. Jahrh. im Aufschwunge begriffenen altchristlichen Kunst des Orients (Kondakoff: a. a. O. p. 95) bekannt gewesen, vielleicht von ihr geschaffen ist. Aber bei seinem durchaus symbolischen Charakter halte ich es nicht einmal für ausgeschlossen, dass er daselbst zu den gleichartigen Motiven ihrer ersten Periode gehören könnte.

Nur wenige Worte sind über die spätere Bedeutung des Tetramorphs hinzuzufügen. In der byzantinischen Kunsttradition des Mittelalters behauptet er, soweit Klarheit herrscht, seinen Platz als Cherub, wenngleich daneben ein einfacherer Typus des letztern aus ihm entsteht. Infolge dieser rein formellen Entwicklung wird er aber für die Kunst der neueren Zeit zu einem selbständigen Wesen. Die liturgischen Texte weisen keine Spur von einer solchen Verdoppelung auf und haben deshalb für ihn keine besondere Berücksichtigung. Aber das Malerbuch giebt (d. Ausg. S. 99) nach den Regeln über Cherubim und Seraphim für seine Darstellung eigne Vorschriften, und in den Kuppelbildern, welche uns meist die Engelsordnungen vorführen, steht er neben jenen oder ihren Stellvertretern (*Πολυόμματα* u. *Ἑξαπτέρυγα*) selbständig da (vgl. z. B. die Kuppelfreske von Dochiariu bei Brockhaus: a. a. O. Taf. 16). Das Abendland kennt ihn im allgemeinen während des eigentlichen Mittelalters nicht mehr als Cherub, auch kaum als Symbol des Evangeliums. Dort erlangt eine andre Erklärung den Vorzug, die ebenfalls dem Orient und dem christlichen Altertum entstammt, ja ursprünglich von der oben erwähnten nicht getrennt ist. Irenäus setzt in derselben Erörterung (s. Anm. [57]) den Tetramorph nicht nur mit dem Evangelium,

sondern in letzter Linie mit der Heilsthätigkeit Christi, der es in seiner Vierteiligkeit entspricht, als Herrscher (Löwe), Priester (Stier), Menschensohn (Mensch), und Spender des h. Geistes (Adler) in Beziehung. Dass dies für die Kunst des Ostens von Bedeutung gewesen sei, ist unbewiesen, dagegen die Ausspinnung dieses Gedankens durch die abendländische. Scholastik hindurch zu verfolgen (Fel. d'Ayssac: Ann. arch. VII, p. 151 ss.). Wie hier auch die Kunst davon beinflusst worden ist, zeigt der Tetramorph der englischen Bibel des Brit. Mus. (s. S. 35), der als Prophezeiung Ezechiels auf das von Johannes verkündete Wort vor dessen Evangelium abgebildet ist [66]). Mit Hilfe des Physiologus wusste man die Figur als vollkommenes Symbol des Heilands anzudeuten.

2. Der Cherub

tritt im Laufe der kunstgeschichtlichen Entwicklung ausser in der Form des Tetramorphs in mehreren andern, grösstenteils abgeleiteten Gestaltungen auf und bringt es am wenigsten zu einem feststehenden Typus. Das folgt einmal aus den in der Kunst selbst liegenden Voraussetzungen. Man besass, wie wir sahen, zwei Typen des Tetramorphs, und beide erfuhren eine Vereinfachung. Das Zusammenfliessen der Vorstellungen über Cherubim und Seraphim führte überdies zu Verwechslungen und wirkte der Ausprägung einer klar bestimmten Form, zu der sich die vierflüglige Bildung am besten geeignet hätte, entgegen. Aber noch mehr war dabei das Fehlen einer einheitlichen biblischen Grundlage massgebend. Für den Seraph hatte man eine einzige unverrückbare Schilderung im VI. Kap. des Jesaias. Dagegen erlaubten die verschiedenen und z. T. wenig anschaulichen Erwähnungen der Cherubim, im einzelnen Falle freier zu verfahren. Wenn man die Genesis oder die Apokalypse illustrirte, hatte man nicht zugleich Ezechiel im Auge oder wenigstens nur ausnahmsweise (vgl. Anm. [61]).

Die Kunst des Ostens hat allein neben dem Tetramorph einen Typus des Cherubs besessen, der allem An-

---

[66]) Die Umschrift sagt: »Quisquis visa legis in l. Ezechielis perspice compleri: facies quatuor uni: est homo nascendo: vitulus qui fit moriendo qui leo surgendo: fit avis celum repetendo.« Und in Bez. auf das Doppelrad heisst es in Übereinstimmung mit der Deutung bei Hieronymus (V, 27 Mi.): »Et vetus et nova lex intelligitur rota duplex. Exterior velat velata secunda revelat.« — Dieselbe Symbolik erklärt es wohl, dass der Tetramorph des Baptisteriums zu Parma als Parallele zum Seraph, welcher den h. Franziscus stigmatisirt und Christus vertritt, hinzugesetzt ist (vgl. Thode: Franz von Assisi u. die Anf. d. Ren. in It., S. 151).

scheine nach von mindestens gleicher Ursprünglichkeit ist. Er gewann allerdings keine grosse Bedeutung. Es liegt ihm die Stelle der Apokalypse in ihrer folgerichtigsten Auffassung (vgl. Anm. [14]) zu Grunde, d. h. mit der Figur des Sechsflüglers werden die Köpfe der Evangelistensymbole einzeln verbunden. Wir können ihn daher den Evangelistencherub nennen. Nur in der byzantinischen Kunst lassen sich diese Gestalten nachweisen und nicht einmal unmittelbar, sondern als von ihr entlehnt oder übernommen. Aber mit voller Sicherheit geht daraus hervor, dass ihr dieselben geläufig gewesen sind, mag sich auch in ihrem eigensten Gebiet bisher nichts dergleichen finden. Dass uns zwei russische Miniaturen des XVI. und XVII. Jahrh. solche Evangelistencherubim (mit je einem geflügelten Rade) als Träger des Thrones Christi zeigen (Busslajew: Sammlg d. illustr. Apokal. usw. Abb. 79, 114 u. 12), lässt noch dem Zweifel Raum, ob nicht freie Neuschöpfung unter Anregung der Apokalypse, die hier illustrirt ist, vorliegt. Diesen Zweifel beseitigt ein Zeugnis, das einem ganz andern Gebiete angehört, eine unter byzantinischem Einflusse geschaffene abendländische Darstellung. Die wenig bekannte Bibliothek der Abtei Admont in Steiermark besitzt als Geschenk ihres Stifters (Erzb. Gebhard von Salzburg) eine illustrirte Bibel des XI. Jahrh. (mit Dedication). Das hier in Betracht kommende Bild, die Ezechielvision, nimmt eine ganze Seite ein (fol. 207 A), auf deren unterer Hälfte — die Darstellung als Ganzes ist in anderem Zusammenhange zu besprechen — neben einander vier Evangelistencherubim auf Rädern (mit Speichen) zu sehen sind [66]. Es ist von keiner Bedeutung, dass dieselben nur vier Flügel haben, deren oberes Paar auch nicht gekreuzt ist. Die Figuren entsprechen doch im wesentlichen den russischen und lassen über ihre Herkunft keinen Zweifel. Also hat die byzantinische Kunst diesen Typus sicher gekannt. Wenn wir aber mit ihm die sechsflügligen Evangelistensymbole (s. S. 40 ff. u. Anm. [62]) combiniren dürfen, so lässt sich wohl vermuten, dass der Evangelistencherub schon der altchristlichen Kunst des Orients gehört und wahrscheinlich sogar dem Tetramorph in seiner Entstehung vorangeht [67]. Aus den vorhandenen Beispielen können wir

[66]) Alle über diese Miniatur gegebenen Mitteilungen verdanke ich der Freundlichkeit Herrn Prof. Dobbert's.

[67]) Evangelistengestalten wie die des Sacramentars von Gellone (s. Anm. [63]), welche wenigstens noch von einfacher Beflügelung Spuren erkennen liessen, weisen augenscheinlich auf dasselbe Prototyp zurück.

andrerseits nur auf ein seltneres Vorkommen desselben in der byzantinischen Kunst schliessen. Und das ist ganz erklärlich. Zur Verallgemeinerung eigneten sich diese individuelleren Figuren noch weniger als der Tetramorph. Wie er entsprechen sie nur der Anschauung eines einzelnen biblischen Buches.

Die mangelnde Deutlichkeit anderer Schriftstellen hatte es bei der allgemeinen Verschwommenheit der Vorstellungen, auf welche wir selbst in der griechischen Kunst immer wieder stossen, zur Folge, dass die Phantasie unwillkürlich ihren Anhalt am einfacheren Seraphtypus fand. Zunächst ist unmittelbare Übertragung desselben auf den Cherub nicht selten, sogar in Fällen, wo die vorhandenen Kunstformen ganz am Platze gewesen wären. Und allmählich erfolgt dadurch, dass die Erinnerung des Künstlers ihn viel deutlicher bewahrte, eine Anähnelung und Vereinfachung des Tetramorphs innerhalb der Compositionen, in denen dieser sich vorfand, wozu Bequemlichkeit und gewiss auch häufige Verständnislosigkeit ihr Teil beitrugen. Gleich unsere älteste ikonographische Quelle für Byzanz, der Cosmascodex, weist den Fall der Typenübertragung auf, denn bei der Ezechielvision (Garrucci: a. a. O. III, t. 149) ist genau derselbe Typus angewandt wie bei der des Jesaias (a. a. O. III, t. 148), in welchem wir zweifellos den des Seraphs werden erkennen müssen. Die Räder, auf welchen die Gestalten stehen, und die an den Seiten hervorkommenden Hände bilden die einzigen Abweichungen und tragen allein der prophetischen Schilderung Rechnung. Dieser Umstand sowie die trotz des augenfälligen Widerspruchs zugefügte Beischrift (*ἅρμα ζώων τετραπροσώπων καὶ πολυομμάτων χαιρουβίμ*) beweisen, dass der Künstler den schwerfälligen Tetramorph mit Bewusstsein vermied, obwohl er ihn kannte (s. S. 28). Ein anderes Beispiel scheint die Pariser Handschrift des Jac. Monachus aus dem XI. Jahrh. bei der Darstellung der Bundeslade zu bieten (Bordier: a. a. O. p. 167). Hinter ihr stehen zwei einfache Sechsflügler ohne Nimbus und ohne Augen auf den Flügeln. Das verwandte Bild der Herrad von L. zeigt in dieser Szene ähnliche ungeaugte Figuren mit dem Nimbus (Hortus del. etc. reprod. héliogr. Texte expl. par A. Straub, Strassbourg. 1888, pl. XV). Weder hier noch dort weist eine Spur auf Verkürzung ursprünglicher Tetramorphe hin. Eher wäre es möglich, dass bei Entstehung dieser jüngern Compositionsform der Sechsflügler bereits als Cherub in allgemeinerer Verwendung war. Der Mangel des Nimbus im echt byzantinischen Bilde und der Flügelaugen

in beiden macht jedoch eine Entlehnung der Seraphgestalt für den Archetypus wahrscheinlicher. Allerdings enthält dieselbe Handschrift, in der wir früher mehrfache Proben der beginnenden Verkümmerung des vierflügligen Tetramorphs kennen gelernt haben (s. S. 30), auch solche des entsprechenden fertigen Cherubs, wie es scheint, ohne den Nimbus und die Augen (z. B. bei der Rückkehr Gabriels in den Himmel Seroux d'Agincourt: a. a. O. V, pl. L, 3; Bordier: a. a. O. p. 166). Sollte es vielleicht blosser Zufall sein, dass die Verkürzung der volleren Form, durch die der sechsflüglige Cherub entsteht, erst in Denkmälern des XII. Jahrh. vorliegt? Wohl möglich, denn wenn ich das Hervorgehen der Typen aus einander darzulegen meine, so kann und will ich doch mit Hilfe des bisher zugänglichen Materials noch keineswegs bestimmte Zeitansätze für diese Entwicklung aufstellen. Das erschwert im einzelnen Falle die Beurteilung. Im XII. Jahrh. ist jedenfalls auch der sechsflüglige Cherub ausgebildet. Auf dem Mosaik von Monreale (Gravina: a. a. O. I. t. 15 J.) und bei Herrad v. L. (a. a. O. pl. VIII.) nimmt er die Paradiespforte ein (Fig. 12), die in der Pariser Handschrift des Gregor von Naz. noch ein Tetramorph bewacht (s. S. 32). Und als Spuren seiner Abstammung finden sich auf der zweitgen. Darstellung Reste der immer undeutlicher gewordenen und schliesslich missverstandenen Nebenköpfe, die wie Schulterfedern aussehen. Hier und dort sind die Augen auf den Flügeln erhalten und der Nimbus, welcher als allgemeines Merkmal des abgeleiteten Cherubtypus gelten kann. Der Typus ist ferner vertreten auf den Deckenmosaiken von S. Marco des XIII. Jahrh. (La Bas. di S. M. II, t. XVII u. Musaici secondarii della Bas. di S. M. t. XV, 2; Tikkanen: Die Genesismosaiken in S. Marco in Venedig. Helsingfors, 1889) und von Monreale (a. a. O. I, t. 21 D u. 22 D) im Schema der diagonalen Composition, das die Kiewer Kathedrale aus Seraphim und Tetramorphen zusammengesetzt zeigt (s. S. 30). Und in der That verraten sich die Figuren in Monreale (Fig. 13) deutlich als Abkömmlinge des Tetramorphs durch die zwei verketteten Räder, auf denen sie stehen (s. S. 33), obschon bei denen des einen Gewölbfeldes dadurch Unklarheit hineinkommt, dass sie keinen Nimbus, sondern die für den Seraph charakteristische Gesichtsverdeckung haben. Also vollzieht sich durchgehends die gleiche Entwicklung. Ebenso war ihr der vierflüglige Tetramorph unterworfen. Von den Miniaturen des Pariser Codex des Jac. Monachus war bereits (S. 30) die Rede. Als

Paradieseswächter begegnet er uns ebenfalls in zwei Werken der monumentalen Kunst des XI. u. XII. Jahrh. zum Cherub vereinfacht, auf dem Mosaik des Weltgerichts von Torcello (Jessen: a. a. O. Taf. I u. Foerster: Denkmale d. ital. Mal. Taf. 13) und an der Erzthür von S. Michele in Monte S. Angelo (H. W. Schultz u. Quast: Denkmäler der Kunst des Mittelalt. in Unteritalien. Atlas. t. XXXIX; Text I, p. 242), hier (Fig. 14) wie dort mit geaugten Flügeln (in Torcello auch mit dem Ni.). An einem seiner Zeit nach nicht näher bestimmten Würfelkapitäl der Kirche von S. Peter und S. Marcus in Konstantinopel (Pulcher: Les anc. égl. byz. à Constantinople. Vienne. 1880, Atlas pl. XIV) sind den vier Kanten Figürchen vorgelegt, welche augenscheinlich dem Tetramorph selbst noch näher stehen. Wie wenig Verständnis vorhanden ist, beweist der Umstand, dass sie drei Paar Hände haben, von denen eins zwischen den Ansätzen der augenbedeckten, über dem Kopfe zusammengeschlagenen obern und der den Leib bis auf die nackten Füsse herab bedeckenden untern Flügel hervorkommt, das zweite etwas niedriger den Rand der letztern fasst, das dritte beiderseits in Kniehöhe ausgebreitet ist. Das Sonderbarste sind eigentümliche Aufsätze mit knopfartiger Spitze auf dem Kopfe, in denen wir schwerlich etwas anderes als den missverstandenen Rest des Adlers erkennen können, wenn wir uns der Figürchen am Ciborium von S. Marco erinnern (s. S. 32). Auf den untern Leisten des Kapitäls finden sich zwischen den Gestalten auch je zwei verbundene Räder, auf den obern die Inschrift *ΑΓΙΟΣ*.

Beide aus dem Tetramorph abgeleiteten Cherubtypen erfahren nun eine weitergehende Verkürzung, die wir jedoch besser erst nach Kenntnisnahme der ikonographischen Entwicklung des Seraphs verfolgen. Unverkürzt scheint sich nur der sechsflüglige durch die spätere griechische Kunst hindurch zu erhalten. Ausser in Didron's teilweise nicht ganz zureichender Beschreibung der Kuppelgemälde von Iviron aus dem XVIII. Jahrh. (Malerb. d. Ausg. S. 238 Anm.; Ann. arch. XVIII p. 47 u. 113) und Watopedi von 1739 (Pokrowsky: Wandgem. alter griech. u. russ. Kirchen. Arb. d. VII. archäol. Congr. Moskau. 1890, S. 230) ist seine Gestalt auf der ältern Freske von Dochiariu nachweisbar (Brockhaus: a. a. O., Taf. 16), und zwar mit dem Nimbus. Ob sich Augen auf den Flügeln finden, lässt die Abbildung nicht erkennen. Nach der sonstigen Übereinstimmung mit der Beschreibung der Kuppelmalereien der Panagia Koimesis von Iviron

(Ann. arch. XVIII, p. 47) müssen sie vorhanden sein. Abgesehen von der gekreuzten Haltung der obern Flügel unterscheidet der Nimbus allein die Figur von der des Seraphs. In den Händen beider sehen wir Stäbe mit Täfelchen oder Wedeln, auf denen ἅγιος geschrieben steht. Beide führen in den Beischriften der Bilder von Dochiariu[68]) und der Panagia Protaitissa in Iviron (Didron: Ann. arch. XVIII, p. 47 u. XX, p. 277) statt des eigentlichen Namens den für sich gebrauchten Beinamen. Der Seraph heisst *Ἑξαπτέρυψ* (bezwse *Ἑξαπτέριγον*), der Cherub *Πολυόμμα*, wie wir es bereits in der Kiewer Sophieenkathedrale fanden (s. S. 30) und im liturgischen Gebrauch begründet sahen (s. Anm. [36] u. [37] *Παρακλ.* p. 17). Von der völligen Verwirrung, die gelegentlich im letztern herrscht (s. Anm. [36]), hält sich die Kunst aber hier noch frei[69]). Wie sich der Cherub neben dem Tetramorph verselbständigt, so hat sich auch der Beiname von diesem gelöst und mit dem erstern verbunden, ohne dass eine weitere Spaltung des neuen Typus und ein doppelter Gebrauch seiner Namen eingetreten wäre. Verselbständigt aber haben sich auch die Räder.

Obwohl wir nun im Orient ein Nebeneinander mehrerer Formen finden, zwischen denen die Kunst beim Cherub schwankt, und es auch an Verwechslungen nicht ganz fehlt, so liess sich doch immerhin eine Entwicklung nachweisen. Davon kann *im Abendlande* kaum die Rede sein. Hier tritt von Anfang an *die Vermengung der*, sei es von Byzanz, sei es anderswoher, *übernommenen Typen* ein. Das kann uns nicht wundern, nachdem wir bereits in der Überlieferung der dem Westen fremdartigen Vorstellungen so wenig lebendige Auffassung gefunden haben. Wie diese dem Gemeinbewusstsein unklar blieben und nur von der grübelnden Scholastik künstlich unterschieden wurden, so verwischten sich alsbald in der Kunst alle charakteristischen Unterschiede. Darin zeigt es sich deutlich, dass die Formen nicht selbstgeschaffene waren. Beim Cherub haben wir am meisten Veranlassung, nach Byzanz hinüberzublicken. Man könnte freilich annehmen, dass die in der byzantinischen Kunst bemerkbare Verkümmerung des Tetramorphs sich in derselben Weise im Westen vollzogen habe. Eine Figur wie der Tetramorph des Drogoevangeliars konnte einer flüchtigen Betrachtung leicht als einköpfig erscheinen (vgl.

---

[68]) Nach freundlicher Mitteilung einer Notiz von Herrn Professor Brockhaus.

[69]) In der Panagia Koimesis zu Iviron sind die Beinamen mit den Namen verbunden (Ann. arch. XVIII, p. 47 n. 1.).

S. 35) und derartige Nachahmungen hervorrufen. Doch fehlt es an sichern Spuren dessen und da im Abendlande andrerseits der Typus des auf dem Rade (seltner auf zweien) stehenden Cherubs seit der romanischen Zeit ganz verbreitet erscheint, so liegt es doch am nächsten, dies durch Aufnahme der gleichartigen byzantinischen Form zu erklären, welche von den Gebieten griechischer Kunsttraditon wie Venedig und Sizilien, wo wir sie in Monreale fanden, übernommen werden konnte. Solche Nachahmung ist wenigstens in Italien bei einzelnen Denkmälern unverkennbar. Das spricht auch am meisten für die Beziehung dieses Typus auf den Cherub, denn von einem ausschliesslichen Gebrauch in demselben Sinne lässt sich im Abendlande nicht wohl reden. Immerhin können wir die Mehrzahl der Beispiele hierher ziehen und nur sichere Fälle der Übertragung auf den Seraph oder Thron einer spätern Anführung vorbehalten. Die ursprüngliche Bedeutung der zu betrachtenden Form war zweifellos die des Cherubs, davon, dass sie im einzelnen Falle oft zweifelhaft bleibt, lässt sich daher absehen. Der byzantinischen Tradition steht eine italienische Darstellung aus den 30er Jahren des XIII. Jahrh. noch ganz nahe. In der uns von Monreale her bekannten Anordnung finden wir auf einem Gewölbfelde der Kathedrale von Anagni vier augenbedeckte Sechsflügler auf je einem feurigen Rade (Barbier de M.: Ann. arch. XVII, p. 36) um das Monogramm Christi gruppirt[70]. Hierher gehören vermutlich auch die von Grimmouard de S. L. (Guide etc. p. 218 ohne Zeitang.) erw. angeblichen Seraphim (auf Kugeln) eines Fensters von S. Apollinare. Bereits in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. tritt uns der Typus in Frankreich auf den Wandgemälden der Kirche von de Vic entgegen, und zwar durch Fortlassung der obern Flügel und der Augen auf den nachbleibenden vereinfacht (Gélis Didot et Laffilée: La peint. decor. en France du XIe au XVI siècle — ohne Seitenang. m. Abb.), dagegen zeigt ihn S. Philibert de Tournus in Malereien (Fig. 15) des XIV. Jahrh. noch mit der vollen Zahl der erstern (aber ohne Augen) auf Scheiben (a. a. O. mit Abb.). Er ist endlich in der monumentalen Kunst Deutschlands vertreten durch zwei plastische, wieder nur vierflüglige und ungeaugte Figuren auf dem Querbalken im Chore des

[70]) Die gleichzeitigen Figuren, welche byzantinischer Weise entsprechend die Gewölbzwickel in S. Gregorio di sacro Speco in Subiaco füllen, vertreten offenbar denselben Typus, nur hat eine Umwandlung der Räder in Rankenwerk stattgefunden (Ann. arch. XIX, p. 233).

Domes von Halberstadt aus dem XIII. Jahrh. (Rev. de l'art chrét. 1889, p. 49 u. von mir an Ort und Stelle besichtigt) und in zwei sechsflügligen ebenfalls ungeaugten, aber auf Doppelrädern (mit Speichen) stehenden Cherubim der (nach Essenwein: Die Wandgem. im Dome zu Braunschweig. Nürnberg, 1881, S. 1 ff. besterhaltenen) Deckengemälde im südlichen Kreuzarm des Braunschweiger Domes (Abb. in: Aus dem Dome S. Blasii zu Br. Braunschw. G. Behrens Kunstanst. u. Verlag u. bei Dohme: Gesch. der deutschen Baukunst, S. 145).

Noch weiter reichen die Zeugnisse der Kleinkunst zurück. Das älteste, dem sich ein paar andre anschliessen, — sie gehören alle Italien an — weist durch die Compositon mit Sicherheit auf byzantinische Vorlagen zurück, freilich bietet sich hier eine eigenartige Gestaltung des Typus dar. Es ist ein Elfenbein des Vat. Museums, eine Stiftung der Ageltruda von Spoleto (um 900) an das Kloster Rambona (Gori: Thes. dipt. III, t. 22, p. 172; S. d'Agincourt: a. a. O. etc. IV, pl. 12 No. 16 u. III, p. 12), ein zweites ihm verwandtes [71]) und eine italienische Miniatur des XII. Jahrh. der Bibl. royale (Didron: Ann. Arch. I, p. 156 m. Abb. u. Barbier de M. Traité d'iconogr. II, p. 7. pl. XIX). Überall ist die sechsflüglige Figur (ohne Ni.) die gleiche (abges. von den nur auf dem ersten Stücke vorhandenen Augen auf den Flügelrädern), das Besondere aber besteht in dem radartigen Gebilde, auf dem sie steht, einem vierzipfligen Geschlinge, welches einen Reifen umfängt. Dass diese eigenartige Behandlung (vgl. Fig. 16) anderwärts nicht vorkommt, ist geeignet, die Entlehnung zu bestätigen. Die allgemeiner verbreitete gewöhnliche Form des Typus mag ihren Ausgangspunkt ebenso von byzantinischen Mustern genommen haben. Auf einem Tragaltar deutscher Arbeit des XI. Jahrh. (a. vergold. Kupfer) sollen sich z. B. die beiden geflügelten Räder unter den Cherubim finden (Texier: Ann. arch. IV, p. 290). Sechsflügler auf Rädern scheint ferner ein französisches Kirchengewand des XIV. Jahrh. zu haben (Chape de Sion, Rev. de l'art. chrét. 1880, p. 504 m. Abb.). Ferner kommen Miniaturen der verschiedenen Länder

---

[71]) Dieses ist mir durch eine italienische Phot. des Leipziger christlich-archäologischen Apparats (Sign. III, 239) ohne nähere Ang. bekannt. Beide zeigen in der Ausführung gleichartigen Charakter und stellen Maria als Thron Christi, umgeben von zwei Cherubim, dar, ein zweifellos byzantinisches Thema, wie wir bei den Compositionen sehen werden. Hier ergiebt sich also auch der Rückschluss, dass die griechische Kunst viel früher, als aus ihren eignen Denkmälern hervorzugehen schien, den einfachen Sechsflügler auf dem Rade als Cherub kennt. Fig. 16 giebt eine der Figuren nach der Phot. wieder.

hinzu, in Italien ein gemaltes Exsultet des XI. Jahrh. aus Pisa, wo je ein durch Goldfarbe vom umgebenden Rankenwerk unterschiedenes Rad vorhanden ist (Ramboux: Beitr. zur Kunstgesch. d. Mittela. Köln. 1860, Taf. 37), in Deutschland die Figuren des Widmungsblattes eines Mainzer Evangeliars a. d. XIII. Jahrh. mit reich beschwingten Rädern (Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal. S. 142), schliesslich eine englische mit mystischen Erklärungen überschriebene Cherubdarstellung [72]) mit dem Rade (Cod. Mus. Brit. Arundel 83 fol. s. b.), von der das Berliner Kupferstichkabinet eine Pause besitzt (im Piper'schen Nachl.). Die übrigen auf den Cherub zu beziehenden Darstellungen ërgeben keine durchgehends in bestimmter Weise charakterisirte Form. In der Bibel von S. Paolo (IX. Jahrh.) ist auf dem die Stiftshütte enthaltenden Bilde derselbe Typus angewandt, den wir in der Karolingischen Kunstübung gewöhnlich in der passenderen Verwendung für den Seraph finden (vgl. Fig. 24 nach einer Phot.) Unter den Skulpturen des XIII. Jahrh. am südlichen Mittelportal der Kathedrale von Chartres (Bulteau: Monogr. de la Cathedr. de Chartres. 2me ed. Chartres, 1887/88 II, p. 311 m. Abb.) sind Cherub und Seraph bloss durch ihre Attribute unterschieden [73]), auf dem Deckengemälde von S. Julien de Brioude desselben Jahrh. (Gélis Didot et Laffilée: a. a. O. m. Abb.) sogar nur durch die Beischriften, ebenso auf einem frühen italienischen Elfenbein (Gori: Thes. dipt. III, tav. IX, p. 70). Eine Darstellungsprobe der Miniaturmalerei des spätern Mittelalters bietet das Bild der Engelshierarchie in der Abhandlung (de mansionib. celest.) des Dominikaners Colda in Prag (Wocel: Mittlg. der k.k. Centralcomm. 1860, S. 83 u. Janitschek: a. a. O. S. 132),

[72]) Über die Flügelansätze laufen Querriegel mit den Aufschriften Dilectio Dei (l.), Dil. Proximi (r.), Confessio (l.), Satisfactio (r.), Mundicia mentis (l.), Mundicia carnis (r.). Auf den Federn des einen obern Fl. steht: Omnia propter Deum relinquere, Propriae voluntati renunciare, Aliena non recupiscere, Sua distribuere, In his perseverare, auf dem andern: Nulli nocere, Omnibus prodesse, Pro fratre omnia (?) ponere, Pro fratre dapnum (sic!) sustinere, In talibus perseverare, auf den mittleren u. untern Fl. die Namen von allerlei Tugenden, auf den Speichen des Rades: Vestio, poto, cibo, solor, visito, voco, condo, in der Mitte: Opera misericordiae. Die allegorisirende Deutung wird hier noch mehr in's Einzelne ausgeführt, als wir es bei Hrab. M. und Bonaventura finden, u. stimmt am meisten mit der unter dem Namen des letztern gehenden pseudonymen Schrift in den Gedanken überein (vgl. S. 23).

[73]) Nur halte ich im Gegensatze zu Bulteau: a. a. O. die Kugel für das Zeichen der Cherubim, weil sie im Missale des Cardinals Adimari († 1422) den allegorischen Gestalten, durch welche diese vertreten sind, beigegeben sind — ich weiss freilich nicht, in welchem Sinne — und weil die Flammen zweifellos dem Seraph zukommen.

wo die teils mit vier, teils mit sechs verkleinerten Flügeln ausgestattete, langgewandete Gestalt (m. Ni.) auf die Cherubim beschränkt bleibt[74]). Endlich ist wohl der Einfluss byzantinischer Typik darin zu erkennen, wenn wir in mehreren italienischen Denkmälern, von denen ein Werk der Kleinkunst, das sogen. lateranensische Kreuz, von älterer Entstehung ist (Ciampini: Vett. Mon. II, t. X, No. 10), und auf zwei andern der monumentalen des XIII. u. XIV. Jahrh., dem Mosaik in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums (Crowe u. Cavalcaselle: a. a. O. I, S. 163 d. Ausg.) und einem der Façadenreliefs am Dome von Orvieto (S. d'Agincourt: a. a. O. IV, pl. 32, II, p. 62), bei der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese den Cherub finden, wenngleich die Gestalt nach abendländischem Geschmacke mehr oder weniger der menschlichen angenähert ist[75]).

3. Die Throne

— man kann in ikonographischer Beziehung nicht anders als in der Mehrzahl reden — besitzen nur im Osten eine besondere Kunstform, die vom Cherub oder Tetramorph abgeleitet ist und deren Besprechung daher am besten gleich an die der beiden betrachteten Typen angeschlossen wird. Die Hauptfrage ist die nach dem Aufkommen der selbständigen Darstellung der geflügelten Räder im Sinne der Throne. Hat die altchristliche oder die byzantinische Kunst ihre Loslösung vollzogen? Wir sahen (S. 18 u. 46), dass bereits Pseudodionysius sich die Throne in solcher Gestalt vorstellte und dass diese Anschauung sich nach ihm befestigte[76]). Daraus folgt jedoch noch nicht der Schluss,

---

[74]) Vgl. Fig. 17 (durch die Reproduktion vergröbert), welche ich der Güte Herrn Prof. Dr. J. Neuwirth's verdanke, auf dessen freundlichen Mitteilungen meine Angaben über diese Darstellung beruhen.

[75]) Den Volltypus lassen auch die Angaben von Grimmouard de S. L. über den mit der Personifikation der Kirche zusammengestellten Paradiesescherub auf den Glasmalereien zu Sens vermuten (Rev. de l'art chrét. 2me sér. X, p. 303). Ob seine Darstellung als Paradieseswächter mit zwei den Körper bedeckenden Flügeln auf dem Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano eine ganz ursprüngliche ist, muss ich bei dem Mangel der Angaben über den Umfang der Restaurationen dahingestellt sein lassen (De Rossi: Mus. ant. delle chiese di Roma. fasc. XI. XII Ta ohne Text). Augenscheinlich haben wir eine Verkürzung der gew. Gestalt vor uns, die nach den Bemerkungen bei Crowe u. Cavalcaselle: (a. a. O. I, S. 79) zu schliessen zur Arbeit des Jac. Torriti vom E. des XIII. Jahrh. gehört.

[76]) *Περὶ οὐρ. ἱερ.* XV, 9: „*οἱ δὲ τροχοὶ ἐπεὶ καὶ πτερωτοὶ καὶ ἐπὶ τὰ ἔμπροσθεν ἀκλινῶς πορευόμενοι τὴν δύναμιν δηλοῦσιν· κτλ.*“ mit der nachfolgenden mystischen Deutung des ezechielischen »Gelgel!« (Ez. X, 13) auf das heilswirkende

die Kunst habe sie so früh für sich dargestellt, sondern nur dass bei der Darstellung des Tetramorphs, des ursprünglichen Cherubs, die Räder als besondere Wesen aufgefasst werden konnten, um so mehr als sie beim vierflügligen ganz von der Figur getrennt erscheinen. »Der Geist der Wesen« war nach Ezechiel (I, 20) »in den Rädern«, immerhin besitzen diese auch beim Propheten eine gewisse Selbständigkeit, und das spätere Judentum hat sie vollends verselbständigt (s. S. 7). So konnte der Typus recht gut für eine Vereinigung zweier Wesen gelten, lag es doch ganz im Sinne der dionysischen Engellehre, dass die Throne als untergeordnete Klasse sich den Cherubim anschlossen[77]. Die Räder allein darzustellen, gab es hingegen zunächst keinerlei Anregung in der Schrift, — die Stelle im B. Daniel (VII, 10), wo sie am göttlichen Throne vorkommen, hat kaum unmittelbaren Einfluss auf die Kunst gehabt — und die liturgische Aufzählung der gesammten Hierarchie wird erst später ihr Thema. Und selbst deren Zurückreichen in die altchristliche Kunst würde keine Trennung der beiden verbundenen Engelsordnungen beweisen.

Überblicken wir den Denkmälerbestand, so kann das Doppelrad der Wiener Genesis (s. S. 47), wie sich von selbst versteht, nicht in Betracht kommen, da der abweichende Sinn in die Augen springt und die einfache Engelsgestalt den Cherub (bezwse Tetramorph) ersetzt. Der viel später auftretende Typus nimmt ausserdem nicht die Form der gekreuzten, sondern der verketteten Flügelräder auf, welche uns beim sechsflügligen byzantinischen Tetramorph begegnete und von ihm auf den entsprechenden Cherub überging (s. S. S. 33, 51, 54). Die Beflügelung, welche auch am einfachen Rade des abendländischen Tetramorphs vorkam, geht wahrscheinlich auf den altchristlichen Urtypus zurück, sie besteht sogar da, wo wir zwei Räder haben wie am Tetramorph und den Cherubim von Monreale (s. S. S. 33 u. 51), nur aus zwei Flügeln, indem jedes Rad nur nach aussen hin einen aufweist (vgl. Fig. 7 u. 13). Einmal ist jeder Flügel mit einem Auge besetzt (Gravina: a. a. O. I, t. 22 D), sonst wie die Räder ungeaugt. Verdoppelt sind sie beiderseits bei dem

---

Wesen der Throne. Theodoret (II, 688 Mi.) sagt (bei Besprechung der Räder Ezechiel's): „*οὐκοῦν καὶ θρόνοι λογικόν ἐστιν καὶ ἀσώματον σύστημα*“.

[77]) Melito von Sardes erklärt (Migne, 1223, 24): »Thronus Domini angeli sive Sancti quod in his Deus sedeat« (zu Ps. XLV, 7) und »Sedes idem quod supra angeli etc.« (zu Ps. XLVII, 9). — Gregor d. Gr. versteht im Ausdruck: »Du sitzest über Cherubim« unter den letztern die »ex vicini agminis aequalitate« benannten Throne (II, p. 1255 Mi.).

Tetramorph eines Evangeliars des XIV. Jahrh. auf dem Athos (Prochorow: a. a. O. 1862, No. 4 m. Abb.), also erst bei einem jüngern Beispiel. Dieser Umstand spricht für eine ziemlich späte Ablösung des Typus der Throne von dem der Cherubim. Denn zweiflüglig finden wir sie gleich im frühsten sichern Falle der Sonderdarstellung [78]), auf der sogen. Kaiserdalmatica von S. Peter (Ann. arch. I, p. 152 m. Taf.), welche von Didron für eine Arbeit des XII. oder XIII. Jahrh. gehalten, von Prochorow wohl richtiger erst dem XIV. oder XV. zugewiesen wird (a. a. O. No. 3), dessen genauere Abbildung darin abweicht, dass statt der Augen auf den Rädern nur da, wo die Flügel ansetzen, vier Nieten angegeben sind, auch fehlen die Flammen. Um so stärkere Zweifel erheben sich daher gegen die Zeitbestimmung der von Didron (a. a. O. p. 156 abgeb. u.) in's XII. Jahrh. (Ann. arch. XI, p. 355 in's XIII. Jahrh.) gesetzten beiden Throne einer Freske in Athen, da diese die volle Ausstattung mit je vier Flügeln, mit Augen auf diesen und auf den Reifen und mit den umgebenden Flammen haben, gerade wie die der späteren griechischen und russischen Wandmalerei, nur dass von der letztern gelegentlich auch mehr als zwei Räder mit einander verflochten werden. Solche Darstellungen, denen die Vorschriften des Malerbuches (d. Ausg. S. 98) vollkommen entsprechen, bieten auf dem Athos die schon mehrmals erw. Kirchen von Dochiariu (Brockhaus: a. a. O. Taf. 16) und Iviron (Ann. arch. XVIII, p. 113 u. 41 u. Anm. zum Malerb. d. Ausg. S. 238), wo in der der Erzengel sich inmitten des Rades der Kopf eines Engels (m. Ni.) findet, eine andere in Cesariani (auf dem Hymettus) und eine letzte, dem Orte nach nicht näher bestimmte vom Athos (Ann. arch. XX, p. 39 m. Taf. u. bei Bayet: a. a. O. p. 251), ferner in Russland beispielsweise die Iljinsky'sche in Jarosslaw (Pokrowsky: Arb. d. VII. arch. Congr. Taf. XVIII, S. 258) mit Malereien des XVII. Jahrhunderts. Veranlassung zur selbständigen Einführung der Throne giebt hier fast überall die Darstellung der gesammten Engelshierarchie. Nur in Cesariani erscheinen sie wie auf der Dalmatica von S. Peter, wo Christus die Füsse auf sie stützt,

---

[78]) **Bei der ältesten mir bekannten Erwähnung fehlt leider die nötige Anschaulichkeit. Nur ganz allgemein giebt Busslajew (Arb. d. III. arch. Congr. Moskau. 1878 II, S. 140) an, dass sich im zweiten Chludoffpsalter (a. d. XIII. Jahrh.) in dem auf Ps. 148 bezüglichen Bilde zu den Seiten des segnenden Christus Engel, Throne u. Mächte finden, was nicht einmal sicher auf Räder zu schliessen erlaubt.**

im unmittelbaren Dienste der Gottheit, indem sie die Dreifaltigkeit tragen [79]).

Das Abendland hat die spätbyzantinische Schöpfung nicht aufgenommen [80]) und besitzt überhaupt keinen bestimmten Typus für die dritte Engelsordnung. Um so weniger wird man den griechischen auf einen altchristlichen zurückführen wollen. An der Kathedrale von Chartres ist die Gestalt des Sechsflüglers auf dem Rade auf die Throne übertragen (Ann. arch. I, p. 156 m. Abb. u. Barbier de M.: a. a. O. II, pl. XIX, No. 211, p. 12). In der Regel behilft man sich mit allegorischen Figuren, deren mir bekannte Beispiele ich bei den Darstellungen der Hierarchie, denen sie angehören, zusammenstellen werde.

4. Der Seraph

dessen ikonographische Entwicklung uns noch zu verfolgen übrig bleibt, steht neben dem Tetramorph (bezwse dem Evangelistencherub, s. S. 49) mit dem unbestreitbaren Ausspruch da, eine eben so ursprüngliche und wenigstens ebenso frühe künstlerische Gestaltung erfahren zu haben. Wie bei jenem erweist ein Denkmal sein einstmaliges Vorhandensein in der Kunst des altchristlichen Orients, das aller Wahrscheinlichkeit nach noch beträchtlich älter ist als das syrische Evangeliar des Rabula. Nachdem zuerst von de Laborde (Voyage en Orient, pl. 68 pp. 124, 126 u. Rev. arch. 1847, p. 174) auf dieses hochwichtige Bildwerk hingewiesen

---

[79]) Dies ist jedenfalls das altertümlichere Motiv, dem vielleicht die Throne auch ihre Absonderung von den Cherubim verdanken. Es ergab sich aus den Vorstellungen von ihrem Wesen und Amte, u. man konnte es leicht aus dem Bilde der von den letzteren getragenen Gottheit durch Vereinfachung gewinnen. Solche Darstellungen wie z. B. die Sewastopoler Hierarchie, ein russisches Gemälde des XIX. Jahrh. (Rev. arch. XIV, p. 221 ss. mit Abb.), das Gottvater u. -sohn auf Cherubim (ohne Füsse) thronend u. die Füsse auf je zwei verbundene Räder setzend zeigt, liessen für den unkundigen Betrachter od. Nachahmer Unklarheit darüber, ob die einen und die andern zusammengehören od. nicht. Nahm man das Letztere an u. liess man die Sechsflügler infolgedessen einmal weg, so war die Trennung vollzogen.

[80]) Das von Essenwein (a. a. O. S. 12) beschr. Gemälde des Braunschweiger Domes, welches den Herrn in seiner Herrlichkeit unter den Engelsordnungen mit den Thronen zu Füssen darstellt, ist nach den von demselben (S. 1) u. von Janitschek (Gesch. d. d. Mal. S. 154 ff.) gegebenen Mitteilungen über den Zustand und die Verteilung der alten Fresken vor der Restauration von 1815 ein Werk dieser u. nicht des Mittelalters, od. es ist wenigstens über die alten Reste daraus nichts zu entnehmen.

und eine kurze Beschreibung gegeben worden war, ist neuerdings durch A. C. Headlam (The soc. for the promotion of hell. studies. Suppl. Papers I, Eclesiast. sites in Isauria p. 10 ss.) eine Abbildung (p. 11, fig. 2) bekannt gemacht und die Zeit annähernd bestimmt worden. Die Klosteranlage von Koja-Kalessi in Isaurien und demnach auch das Relief, welches sich am Thürsturz über dem Eingange befindet (Fig. 18), gehört wahrscheinlich der ersten Hälfte des V. Jahrh. an (a. a. O. p. 18 ss.). Wir sehen darauf zwei horizontal schwebende Sechsflügler, die ein Medaillon mit dem Haupte Christi tragen, nach Headlam die gewöhnliche Verzierung griechischer Kirchen- und Klosterthore. Dass die Composition sich an heidnische Vorbilder anlehnt, ist schon von de Laborde (a. a. O.) durch Vergleichung mit Darstellungen in Konia und in Lycien (Fellow's: Lycia. 1852. small ed. p. 377) erwiesen und von Headlam (a. a. O.) vollkommen anerkannt worden. Man muss daher fragen, ob sich die Entlehnung auch auf die figürlichen Typen erstreckt. Ich glaube dies entschieden verneinen zu müssen. Die beigebrachten Beispiele zeigen nur zweiflüglige Gestalten, und aus solchen wird in der altchristlichen Kunst nicht selten dasselbe Schema gebildet (vgl. Garrucci: a. a. O. IV, t. 158 u. 162, p. 67 u. 70 Mosaiken aus S. Vitale). Dagegen hat sich ein wirklich greifbares Prototyp der Sechsflügler in der heidnischen Kunst bisher nicht gefunden. Wir werden demnach vielmehr annehmen, dass sie erst von der christlichen in diese traditionelle Composition eingeführt worden sind. Die erste Hälfte des V. Jahrh. besitzt also den Seraphtypus, und er ist ihr offenbar ganz geläufig, da er so frei verwendet wird. Wieder zeigt es sich, wie beim Tetramorph, dass die alten Gestalten noch nicht typisch erstarrt waren, sondern gelegentlich in Bewegung dargestellt werden konnten. Man wird aber auch hier eine vorherrschende Form voraussetzen dürfen, welche zum bleibenden Typus wurde. Um das Verhältnis zu diesem, wie er uns in den spätern Darstellungen gegeben ist, feststellen zu können, müssen wir zunächst die Seraphim von Koja-Kalessi — so werden wir die Figuren ohne Bedenken nennen dürfen, da wir nach den vorhergehenden Untersuchungen in der altchristlichen Kunst schwerlich einen derartigen Cherub erwarten können — näher in's Auge fassen. Es sind langgewandete Vollgestalten mit menschlichen Füssen, während ihnen die Arme fehlen. Zwei Flügel setzen auf den Schultern an, vier auf dem Rücken, was allerdings nicht viel bedeuten will, denn alle sechs waren in solcher Stellung nicht anders ohne Schädigung des klaren Eindrucks unter-

zubringen. Mehr Beachtung verdient das Fehlen der Arme, deren Wiedergabe keine grossen Schwierigkeiten bereiten konnte, und des Nimbus, der ja freilich für die Plastik ungeeignet ist.

Der nächste Schritt führt wieder zum Cosmascodex. Eine seiner schönsten Miniaturen schildert die Jesaiasvision (Garrucci: a. a. O. III, t. 149, p. 77 u. farbig bei Silvestre: Palaeogr. univ. vol. II) und zeigt zwei Seraphim, die der biblischen Beschreibung so gut entsprechen, dass die richtige Verwendung der Figur ausser Zweifel bleibt. Eine buchstäblich genaue Wiedergabe des Wortlauts (Jes. VI, 2 »mit zweien bedeckte er sein Antlitz, mit zweien bedeckte er seine Füsse«) erwarten, hiesse von der Kunst verlangen, dass sie sich selbst in's Gesicht schlüge. Mit richtigem Takt ist das bloss andeutend ausgedrückt. Das Gesicht schaut eben nur zwischen dem obern und mittlern Flügelpaare heraus, wodurch der Nimbus ausgeschlossen ist, und die Gestalt ist bis zu den nackten Füssen herab bedeckt. Die Flügel, aus einem innern Federkranz und darunter hervorkommenden langen Schwungfedern zusammengesetzt, sind vor dem Leibe und über dem Kopfe übereinandergelegt, aber nicht gekreuzt, die mittlern weit ausgespannt (im Hinblick auf die Worte »mit zweien flog er«). Hände fehlen, und überhaupt ist nichts, was nicht in der prophetischen Schilderung enthalten wäre, zugesetzt, ausgenommen die Augen, welche als goldne Flecken über die kurzen Federn verstreut sind, eine Entlehnung vom Cherub, die jedoch früh durch die Vermischung der Vorstellungen im spätern Judentum hervorgerufen werden konnte (vgl. S. 7). Nicht sehr zahlreich, aber doch an Zahl und Ausführung bedeutend genug, um zu beweisen, dass hier ein überlieferter Typus vorliegt, an dem die byzantinische Kunst festgehalten hat, sind in ihr die deutlich charakterisirten Darstellungen des Seraphs und vor allem in den conservativen Techniken des Emails und Mosaiks vertreten. Als der wesentlichste Zug bleibt das Hervorschauen des Gesichts zwischen den Flügeln, die unverkürzte Form hat nie den Nimbus und nur ausnahmsweise Flügelaugen. Zwei derartige Einzelfiguren finden sich z. B. auf dem mit Emails geschmückten Einband eines griechischen Evangeliars des X. Jahrh. in Siena. Die gesenkte Haltung des mittlern und die gekreuzte des obern Flügelpaares sind untergeordnete Abweichungen. Die Hände fehlen auch hier, und nur die nackten Füsse werden sichtbar (Labarte: a. a. O. III, pl. LXI, p. 24). Das gleichzeitige Reliquiar von Limburg (s. S. 29) giebt den (nach der Beischr. *ΕΞΟΥΣΙΑΙ*) auf die Mächte bezogenen Typus nicht mit derselben Ge-

nauigkeit wieder wie den des Tetramorphs und entfernt sich noch mehr als die Sieneser Emails von der Auffassung der vatikanischen Miniatur, indem die gesenkten mittlern Flügel weiter abstehen und die sich infolgedessen z. T. vom Goldgrunde abhebende gedrückte Gesichtsform unmotivirt bleibt, indem die beiden andern Flügelpaare gekreuzt sind und indem ausser den Füssen auch die Hände (vor den Seitenflügeln) hervorkommen (vgl. Fig. 19). Hier mangelt es an Verständnis für die Form wie für den Sinn. In der Sophienkathedrale zu Kiew begegnen uns Seraphim (Fig. 20) auf den Deckenfresken in diagonaler Anordnung um das Monogramm Christi, einmal zu zweien mit den (S. 29) besprochenen Tetramorphen abwechselnd (Die Sophieenkath. in Kiew. Altert. des russ. Reichs. 1887 Taf. 32), das zweite mal in Vierzahl (a. a. O. Taf. 19). Da diese Malereien keinen hohen künstlerischen Wert besitzen, vermisst man die strenge Durchführung einer Form[81]). Von den Mosaiken des XII. Jahrh.[82]) zeigt das Weltgerichtsbild in Torcello (Jessen: a. a. O. Taf. I.) einfachere Figuren, welche die Kreuzung der obern und untern Flügel (aber keine Hde) haben und die Umhüllung des Gesichts wahren, wobei der eine mittlere Flügel gehoben, der andere gesenkt ist. Dasjenige von Monreale stattet den Seraph (Fig. 21) mit Händen, die in die Federn der mittlern Flügel greifen, und mit Augen auf den Borten aller drei Paare aus, Züge, welche wohl vom danebenstehenden Tetramorph entlehnt sind, und lässt über den Füssen wie bei jenem das Gewand sichtbar werden. Das Charakteristische aber ist noch mehr gesteigert, das Gesicht sieht nur durch eine schmale Öffnung hervor. Die mittlern Flügel sind gesenkt, die untern einmal ganz wie bei der Miniatur des Cosmascodex zusammengelegt, bei der Figur der Gegenseite aber gekreuzt (Gravina: a. a. O. I, t. 14 B). Weitere Verbreitung des Typus beweist eine Miniatur des georgischen Evangeliars der Fürstin

---

[81]) Das gekr. obere u. untere Flügelpaar u. ein durch das erstere z. T. verdecktes Gesicht sind allen gemein. Auf der zweiten Freske ist das mittlere erhoben u. sind Hände angegeben (wie es scheint, jedoch nur bei zwei Figuren). Augen finden sich nur auf den Fl. der Tetramorphe, von denen der eine ausser der früher bemerkten Gesichtsverhüllung die zusammengelegte Flügelstellung der Seraphim aufweist.

[82]) Welcher Zeit u. welchem Denkmal ein drittes griechisches Mosaik angehört, das Müller u. Mothes (Illustr. archäol. Wörterb. d. K. S. 365) als solches abbilden, habe ich nicht ermitteln können. Es vereinigt die augenscheinlich jüngern Motive des Gewandes u. der gekr. Flügelhaltung mit richtiger Behandlung des Gesichts und Mangel der Hände u. Flügelaugen. An einem Beisp. in S. Marco (Musaici secondarii etc. t. XV, 2) ist nur der charakteristische Zug deutlich.

Dadian von Mingrelien aus dem XI. Jahrh., wo er einmal[83]) bei der Darstellung der Engelsliturgie in einfacher und richtiger Behandlung (ohne Hände) mit gekreuzten Flügeln (ohne Augen), durchschauendem Gesicht und nackten Beinen vorkommt (Rohault de Fl.: a. a. O. II, pl. CI, p. 27). Gleichzeitige byzantinische Beispiele (mit Verdeckung der Gestalt bis zu den Füssen) enthält der Pariser Cod. des Jac. Monachus (Bordier: a. a. O. p. 165 bei der Entsendung Gabriels, von der sich eine Zeichnung im Piper'schen Nachl. des Berl. Kupferstichkabinets findet, und wohl auch bei der Jesaiasvision a. a. O.). Auch noch im XIII. Jahrh. kennt ihn die byzantinische Miniaturmalerei, z. B. bei der Szene des jüngsten Gerichts in der (daselbst befindlichen) Hamilton'schen Handschrift (R. Voss: Das j. Ger. in der frühen Kunst des Mittela. S. 53 mit Taf.). Trotz der etwas verschwommenen Malweise ist Alles unverändert geblieben, die Flügelstellung ist sogar die einfachere. Charakteristische Züge erhalten sich selbst bei untergeordneter Ausführung wie an der in roher Marmorarbeit ausgeführten Darstellung unbestimmter Zeit an der Wand der Kirche von Chilandari auf dem Athos (Prochorow: a. a. O. 1862 No. 4 m. Abb.) und einem spätmittelalterlichen grusinischen Relief mit armlosen, vollgestaltigen Sechsflüglern (Kondakoff u. B.: a. a. O., S. 89). Aus dieser Überschau der Beispiele geht hervor, dass für den griechischen Seraph in der That das Fehlen der Hände, der Augen auf den Flügeln und vor allem des Nimbus die Regel bildet. Aus der übereinstimmenden Behandlung der Figuren von Koja-Kalessi muss man für den altchristlichen Grundtypus dasselbe folgern, ausserdem aber als den charakteristischen Hauptzug jene ständige Umhüllung des Antlitzes zweifellos soweit zurückführen, wofür die Präfationen der alten Liturgieen die Bestätigung an die Hand geben, indem sie die Schilderung des Jesaias wiederholen (vgl. S. 17). Als die richtigste Flügelhaltung erscheint ferner diejenige, bei der wir das mittlere Paar gehoben sehen. Die Kreuzung der übrigen ist zur Erreichung der grösstmöglichen Verdeckung der Gestalt weniger geeignet als die öfters wiederholte einfachere Stellung, wie wir sie im Cosmascodex zugleich mit der Hebung der mittleren finden, und beruht vielleicht erst auf Entlehnung vom Tetramorph.

---

[83]) Bei einer im allgemeinen entsprechenden Fig. derselben Hdschr. sind die Fl. verschoben u. dem infolge dessen unverdeckten Kopfe ein Ni. gegeben (a. a. O. VI, pl. CDLXIX), wenn nicht ein Cherub gemeint ist. Der Zeichner hatte wohl überhaupt keine Klarheit.

Ebenso wohl auch die Aufnahme der Augen (auf den Fl.) und der Hände, wenngleich solche Zusätze schon bis in die Zeit der ältesten Darstellungen zurückgehen mögen. Man wird wieder bereits für die altchristliche Zeit eine gewisse Mannigfaltigkeit der Formen voraussetzen dürfen. Die griechische Kunst fährt mit der vollgestaltigen Darstellung des Seraphs, für den auch das Malerbuch (d. Ausg. S. 98) Füsse vorschreibt (ausserdem die Wiedergabe der Fl. nach Jesaias und Standarten mit der Aufschrift *ἅγιος, ἅ. ἅ.*, während kein Ni. gefordert wird), bis in die neuere Zeit fort, nur bezeichnen ihn die Beischriften der nachweisbaren Beispiele meist als *Ἑξαπτέρυξ* (bezwse *-ιγον*). Dass er sich so auf dem Kuppelgemälde von Dochiariu findet, ist bereits (S. 53) gesagt worden (Brockhaus: a. a. O. Taf. 16). So wenig er dort vom Cherub unterschieden ist, weist doch das Fehlen des Nimbus auf Zusammenhang mit dem alten Typus hin. Ob zwei von Didron (Ann. arch. XVIII, p. 41 u. 47 n. 1) angegebene Darstellungen in den Kirchen der Erzengel und der Panagia Koimesis in Iviron dazu stimmen, muss ich dahingestellt sein lassen. Überall sind Hände vorhanden, denn der Sechsflügler hält am letztern Ort zwei Stäbe (offenbar von der Art wie in Dochiariu), das andere mal ein Flammenschwert, ein Attribut, das eher dem Cherub zukäme und vermutlich von diesem entlehnt ist.

Auf abendländischem Boden taucht der Seraph bereits in der irischen Buchmalerei auf. Für den verkürzten Typus desselben lässt sich jeder Zweifel daran beseitigen, und angesichts dieses später aufzuführenden Beispiels (vgl. Fig. 26) möchte ich auch zwei oder wenigstens eine Darstellung in voller Gestalt auf ihn beziehen. Im Book of Kells a. d. VII. Jahrh. sehen wir vor dem Mätthäusevangelium wie so häufig den Evangelisten dargestellt, und zwar von vier kleinern jugendlichen Gestalten umgeben (Westwood: a. a. O. pl. X). Die beiden links übereinander stehenden scheinen einfache Engel zu sein, deren Flügel gesenkt sind. Rechts ist die obere (wohl missverständlicherweise) flügellos, die andre aber offenbar ein verkümmerter Seraph (vgl. Fig. 22). Die Art, wie dieser seine Flügel vor dem Leibe übereinanderschlägt, erinnert an ihre häufige Kreuzung, die zweifache Spitze könnte von dem mit dem untern vereinigten mittleren Paar herrühren. Auf den kurzen Ansatzfedern des l. Flügels finden sich sogar runde Flecke, welche schwerlich für etwas anderes als Reste von Augen angesehen werden können. Die Fortlassung der obern Flügel lässt sich ebenso bei der verkürzten Dar-

stellung und ferner bei dem früher (Anm. [63]) erw. vierflügligen Evangelistensymbol nachweisen, damit beginnt eben die Vereinfachung. Das letztere weist auch die gleichartige Wiedergabe der Flügelaugen auf. Bei der ornamentalen irischen Geschmacksrichtung muss es uns beinahe wundern, keine stärkere Verzerrung der Typen zu finden. Das Alter der Handschrift, der auch jener Mätthäusengel angehört, fällt hier in's Gewicht. Beim Trierer Tetramorph (s. S. 38) geht sie viel weiter. Nur als Möglichkeit möchte ich es hinstellen, dass in den Gospels of Mac Durnan (VIII. Jahrh.) vor dem Johannesevangelium inmitten der drei andern Evangelistenzeichen und einer Art Rosette als grösste Figur der Engel in einer ornamentalen Umgestaltung erscheint, die vielleicht vom Seraphtypus ausgeht (Westwood: Palaeogr. sacra, Gosp. of M. Durnan, pl. I). Es ist uns unmöglich, aus diesen Bildern eine deutlichere Vorstellung von den hierher übertragenen Typen zu gewinnen. Die kunstgeschichtliche Thatsache ist als solche bemerkenswert, für den ikonographischen Gesichtspunkt sind sie ohne Bedeutung. Es ist aber überhaupt nicht leicht, über den Urtypus des abendländischen Seraphs und dessen Herkunft zu urteilen. Denn die Darstellungen entbehren, von einer ziemlich eng begrenzten Gruppe abgesehen, jeder Charakteristik und werden, wie schon einmal (S. 53) gesagt worden ist, ohne Unterschied für Cherubim und Seraphim gebraucht. Da mehrmals völlig gleiche Figuren sicher in verschiedenem Sinne nebeneinander stehen, bleiben wir einer grossen Zahl von Fällen gegenüber, wo ein Anhalt mangelt, in Bezug auf den Sinn ratlos. Dass die Unklarheit der dem Abendlande wenig vertrauten Vorstellungen die Hauptursache davon ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Damit wird jedoch die Frage nach dem Aufkommen des gemeinsamen Typus noch nicht beantwortet. Dieser reicht sehr weit zurück, und gleich beim ersten Denkmal kommen wir zu keiner sichern Deutung. Der in der ersten Hälfte des VIII. Jahrh. entstandene Altar der langobardischen Könige Pemmo und Ratchis in S. Martin zu Cividale führt uns auf einem seiner rohen Reliefs zu beiden Seiten Christi in der Mandorla zwei Sechsflügler vor Augen (Garrucci: a. a. O. IV, t. 424, p. 29). Ihre Flügel mit geaugten Borten sind teils erhoben, teils über dem Kopfe oder an den Seiten des Unterkörpers zusammengelegt, lassen aber die ganze langgewandete Gestalt mit Händen und Füssen sichtbar. Ebenso bleibt der Kopf unverdeckt und scheint bei der Figur l. den Nimbus zu haben. Fast in allem stimmen dazu und auch in der barbarischen Behandlung entsprechen zwei als »Cherubin« und »Seraphin« be-

zeichnete und dennoch völlig gleiche Gestalten oberhalb der Mandorla des Herrn auf einem Elfenbein der Camaldulenser von Murano, das Gori (Thes. dipt. III, t. IX p. 70) dem Schriftcharakter nach noch vor das X. Jahrh. setzt (während er die vorhandene Jahreszahl 1247 mit Recht auf eine Erneuerung des Einbandes bezieht). Es liegt wohl am nächsten, diesen Typus, der hier in einem griechischen Einflüssen besonders zugänglichen Gebiete auftritt, auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen. Zur Annahme solcher sah sich schon Dartein für den Altar von Cividale durch die gute Composition bewogen (Ann. arch. XXV, p. 316). Welches war dann der nachgeahmte Typus? — müssen wir fragen. Vom richtigen byzantinischen Seraph sind doch die Figuren zu weit entfernt. Sollte nicht nur die Umhüllung des Gesichts unterblieben, sondern auch der Nimbus und die Augen, welche hier und dort in klar bestimmter Anordnung auf die Flügelborten verwiesen sind, hinzugefügt sein? Das ist kaum zu glauben. Da wir bereits auf das Vorhandensein eines sechsflügligen Typus des Cherubs, der diesen Gestalten viel näher käme, in der griechischen Kunst zu einer Zeit, aus der uns keine Beispiele desselben unmittelbar vorliegen, zurückschliessen mussten (s. Anm. [71]), werden wir vielmehr diesem ein noch höheres Alter zusprechen und in ihm das gesuchte Vorbild erkennen dürfen. Das Elfenbein der Ageltruda weist auch die geaugten Flügelborten auf (der Nimbus fehlt ihm und den verwandten Darstellungen wohl bloss durch Zufall). Als Besonderheit bliebe nur die Sichtbarmachung der ganzen Gestalt übrig, und dieser Zug erklärt sich unschwer durch die dahin gehende Neigung des abendländischen Geschmackes. Auffallend wäre bei der Annahme byzantinischen Einflusses allerdings, dass sich nie der richtige Seraph, sondern immer der nämliche Typus im Abendlande findet. Mangelndes Verständnis mag die feinern Unterschiede übersehen oder ausgeglichen haben. Denn zum Schlusse, dass man jenen gemeinsamen Typus anderswoher übernommen habe, fehlt uns ein genügender Anhalt, während bestimmte Gründe für die griechische Vermittlung sprechen. Fände sich derselbe erst in der karolingischen Kunstübung, so könnte man vielleicht wieder an syrische Anregungen denken. Sein früheres Vorkommen in Italien macht das unwahrscheinlich. Es ist hingegen nicht ausgeschlossen, dass die karolingische Miniaturmalerei den Seraph unmittelbar in einer eigenartigen Gestalt aufgenommen haben könnte. Denn hier allein zeigt sich in der That eine bestimmte Charakteristik. Andrerseits stimmen doch alle wesent-

lichen Züge mit der allgemein verbreiteten Form, sodass man diese übrigens nicht ganz ohne Verwechslungen angewandte Behandlung für ein selbständiges Verfahren jenes regen Kunstbetriebs halten möchte. Zwei Handschriften der zweiten Hälfte des IX. Jahrh., die Bibel von S. Paolo (S. d'Agincourt: a. a. O. V, pl. XLII, III, p. 49 ss.) und ein Pariser Messkanon (Bastard: a. a. O. 9me livr.) weisen bei der Darstellung des Herrn in der Mandorla zwei umgebende Seraphim auf, deren geaugte Flügel vor dem Leibe und über dem Kopfe gekreuzt sind, derart dass unten Gewand und Füsse sichtbar werden, der vom Nimbus umgebene Kopf aber halbverdeckt ist, wodurch man der Schilderung des Jesaias in einer noch deutlicheren Weise, als der byzantinische Typus es ausdrückt, gerecht zu werden weiss. An den Schultern kommen hier und dort geöffnete Hände hervor, überhaupt besteht der einzige Unterschied darin, dass die mittleren Flügel hier erhoben, dort gesenkt sind (vgl. Fig. 23). Die Tradition dieser Bildung lässt sich ziemlich weit verfolgen. Wir finden sie in getriebener Arbeit auf dem Einband eines Missale von S. Denis des XI. Jahrh. (Bouchot: Les reliures d'art à la Bibl. nat. Paris. 1888 pl. III) nur durch die, wie es scheint, geaugten Flügelborten abweichend und sogar auf dem (schon S. 56 erw.) gleichzeitigen Pisaner Exultet (Ramboux: a. a. O. Taf. 37), und zwar hier augenscheinlich auf den Cherub übertragen, wofür freilich schon die Bibel von S. Paolo ein Beispiel (Fig. 24) bietet (bei der Darstellung der Stiftshütte, a. a. O. pl. XLI, 4).

Im allgemeinen beherrscht der unbestimmte Typus des Sechsflüglers mit gekreuztem obern und untern Flügelpaar und mit dem Nimbus, der gelegentlich auch fehlt (wie auch die Flügelaugen), die gesammte Kunst des Abendlandes[84]). Eine Reihe von malerischen und plastischen Denkmälern der monumentalen Kunst giebt Aufschluss über seine Verbreitung und Behandlung. In Italien offenbaren die bei einer Restauration entdeckten Fresken von S. Lorenzo fuori le mura wahrscheinlich aus dem XII. Jahrh. den Mangel klarer Tradition. Das obere Paar der geaugten Flügel ist hier bewegt, und trotz der Beischriften (»Seraphym« u. »Scs. Scs. Scs.«) scheinen den Gestalten Räder beigegeben zu sein (Bull. di arch. christ. — 63 Not. p. 47 m. Abb.). Mit gesicherter Bedeutung, aber aus unbestimmter

[84]) Die folgende Zusammenstellung enthält alle mir bekannten Darstellungen mit Ausn. der bereits aufgezählten, in denen wir sicher Cherubim erkennen konnten.

Zeit (am ehesten wohl aus dem XIV. Jahrh.) erscheint der vollgestaltige Seraph auf der ältesten Darstellung der Stigmatisirung des h. Franziskus (Thode: Franz von Assisi u. s. w. S. 83 u. 151) im Baptisterium zu Parma (von Giotto dann auf Christus übertragen und in verschiedener Weise in den spätern Wiederholungen der Szene erhalten, a. a. O. S. 150 u. 152 ff.). Ganz zweifelhaft bleibt die Bedeutung beim Apsismosaik von S. Maria Maggiore, wo auf jeder Seite der dargestellten Krönung der Jungfrau ein aus der Engelschar herausragender Sechsflügler (m. Ni. aber ohne Au. auf den Fl.) den ersten Platz einnimmt. Dieselben gehören zu der gegen E. des XIII. Jahrh. durch Jac. Torriti ausgeführten Erneuerung des Mosaikschmuckes (De Rossi: a. a. O, fasc. IX, X mit Text u. Crowe u. Cavalcaselle: a. a. O. I, S. 80 mit Abb.). Vereinfacht (durch Fortlassung der mittlern Fl. u. der Hde) findet sich der Typus auf einem plastischen Werke, der Bronzethür des Bonanno da Pisa (von 1186) in Monreale (Gravina: a. a. O. I, t. 5 A, II, p. 135). Zwei französische Deckengemälde vom A. und vom E. des XIII. Jahrh. in S. Michel d'Aiguilhé (bei le Puit) und in S. Julien de Brioude, geben ihn, wie es scheint, auch ohne Hände wieder, das zweite mit ungekreuzten obern Flügeln und (nach den beigeschr. Namen) mit verschiedener Bedeutung der völlig gleichen Figuren (Gélis-Didot et Laffilée: a. a. O.). Dass er sich in der grossen Kunst Deutschlands nicht nachweisen lässt, liegt gewiss nur am weniger reichen mittelalterlichen Denkmälerbestande, besonders der Malerei. In Frankreich kennt ihn auch die romanische und gotische Skulptur. Die Kirchenportale von Clermont-Ferrand (Du Sommerard: Les arts au m. âge. Atlas. Chap. III, pl. II) und S. Maur d'Huy (Rev. de l'art. chrét. 1889, p. 285 m. Abb.) weisen rohe, aber typische Darstellungen auf (m. Ni., ohne Au. auf den Fl., das zweitgen. auch ohne Hde). Durch Flammen gekennzeichnet (im Hinblick auf die Namenserklärung und deren Beziehung zur himmlischen Liebe, vgl. S. S. 21 u. 22 u. Anm. [38]) ist die dem Cherub sonst völlig gleiche Seraphgestalt (ohne Ni.) an der Kathedrale von Chartres (Bulteau: a. a. O. II, p. 311 m. Abb.), durch ein auf das Sanctus anspielendes Schriftband [85]) unter den Skulpturen von S. Saturnin de Toulouse (Didron: Malerb. d. Ausg. S. 98 A. 6), Vereinfachte Figuren (ohne die mittleren Fl.) zeigen die Portalreliefs a. d. XII. Jahrh.

[85]) Mit den Worten: »clamant S. S. S.« u. auf der Archivolte: »Possidet Sacram inde Seraphin sine fine Sinistram« (a. a. O.), was sich wohl auf den Platz bezieht.

der Kirchen von Moissac (Baudot: La Sculpt. fr. etc. Paris. 1884, pl. XXXIV) und S. Benigne in Dijon (Dom Plancher: Hist. gén. de Bourgogne. Dijon. 1739. I, p. 503 m. Abb.). Wie hier (vgl. Fig. 25) so strebt der Zug der nordeuropäischen Phantasie überhaupt der Hervorhebung der menschlichen Gestalt und der Annäherung an die einfache Engelsvorstellung zu[86]). Für die Kleinkunst bieten die Elfenbeinschnitzereien und die Miniaturen eine Anzahl von Beispielen. Den erstern fehlt manchmal der Nimbus, so auf einem Täfelchen des Tuotilo von S. Gallen a. d. X. Jahrh. (Otte: a. a. O.) und auf einem wahrscheinlich französischen des X. oder XI. Jahrh. des South-Kens. Mus. (Westwood: Fict. Ivories etc. p. 145, No. 58, 91) zugleich mit den Flügelaugen, die letztern allein auf einem seiner Zeit nach nicht näher bestimmten frühmittelalterlichen in München (Cahier: Nouv. Mél. d'arch. II, p. 34 m. Abb.), das die obern und untern Flügel einfach zusammengelegt und die Hände durch die letztern durchgesteckt zeigt. Geringe Änderungen finden auch in den zahlreichen Miniaturen statt, besonders die Fortlassung der Flügelaugen. Den karolingischen Figuren gleichen noch (abges. vom fehlenden charakteristischen Zuge u. etwas abweichender Haltung der Hde) zwei in demselben Schema dargestellte Seraphim des Bernwardevangeliums (um 1000 n. Chr. entst. vgl. Beissel: Das Ev. des h. Bernward, Taf. 21, S. 11 u. 65), sowie zwei der (für Otto III. geschr.) Bamberger Apokalypse (Leitschuh: Aus d. Schätzen d. kgl. Bibl. zu Bamberg. Taf. VI u. Janitschek: Gesch. d. d. Mal. S. 74). Freier (ohne die Au. u. den Ni. u. mit Kronen) sind die des nicht viel späteren dortigen Commentars zum Daniel und zum Hohenliede behandelt, scheinen jedoch noch eine Andeutung jenes Motivs zu bewahren (Leitschuh: a. a. O. Taf. X u. Janitschek:

[86]) Wir sahen dies bereits an den beiden frühesten italienischen Darstellungen. Es äussert sich sonst in der Vorliebe, das Gewand sichtbar zu machen. Daher werden öfters die Fl. verkleinert und verringert wie z. B. hier u. auch bei den Cherubim im Dome zu Halberstadt (s. S. 54). In Chartres sieht man am Halse des Seraphs und des Throns (s. S. 60) die verknüpften Gewandzipfel. Missverständlicherweise erscheinen sogar die untern Fl. mantelartig aufgefasst auf dem Elfenbein des Tuotilo (Otte: Handb. d. Kunstarchäol. I, S. 514 m. Abb.). Endlich giebt es Beispiele dafür, dass die einfache Engelsgestalt sowohl auf die Cherubim (vgl. das Mosaik von Germigny de Près bei Gerspach: La Mosaique, p. 79 u. die Fig. bei Hrab. M. Smmlg. des allerh. Kaiserh. XIII. S. 11 m. Abb. u. I, p. 163 Mi. m. Abb.) als auch auf die Seraphim (in d. S. 56 erw. Prager Hdschr. u. in einem Gem. der Hierarchie des Grazer Domes, abgeb. bei Schwach: Die Wandgem. an der Südwand des Domes zu Graz. Graz. 1871 m. Taf.) übertragen wird.

a. a. O. S. 82 m. Abb.), ähnlich (ohne Ni.) auch die von Hrab. M. seinen mystischen Deutungen zugrunde gelegte Figur (a. a. O. a. a. O.). Neben den deutschen Miniaturen[87]) der romanischen Zeit stehen eine französische und mehrere englische. Die erstere, welche einer Bibel (Bibl. nat. No. 6) des X. Jahrh. angehört, verkleinert die z. T. geaugten Flügel zu Gunsten der langgewandeten Gestalt (Ann. arch. XI, p. 350 m. Abb.) und giebt dem Seraph (?) eine Lanze in die Rechte. Dem gewöhnlichen Typus stehen bei ziemlich flüchtiger Ausführung Darstellungen in Caedmon's Metrical Paraphrase aus dem X. Jahrh. (Ellis: Caedmons metr. Paraphr. pl. II, XII u. XXXVIII; vgl. Springer: Abhdlg. der Sächs. Ges. d. W. —84, S. 670) und englischer Ostertafeln des XI. Jahrh. (Cotton Ms. etc. cf. Palaeogr. Soc. II, p. 145 m. Te.) näher (ohne Ni., aber bei Caedmon a. a. O. pl. XII mit Diadem), sowie eine spätere von scholastischer Allegorie beeinflusste Miniatur[88]). Für Italien kommen in Ermangelung von Miniaturenpublikationen zwei Exultete des XI. und XII. Jahrh. in Benevent und Policastro zu statten (S. d'Agincourt: a. a. O. V, pl. LIII, III, p. 58 u. Rohault de Fl.: a. a. O. VI, pl. CDLXXIV) mit ganz typischen Gestalten (das zweitgen. ohne die Au.). Verringerung der Flügelzahl kann ich innerhalb der Kleinkunst nur auf der Patene des Stiftes Wilten aus dem XII. Jahrh. nachweisen (Atz: Kunstgesch. von Tirol u. Vorarlberg, S. 202 m. Abb.), wo augenscheinlich aus Raumgründen das obere Flügelpaar weggelassen ist, während der zugehörige Kelch (a. a. O. S. 203) entsprechende Sechsflügler zeigt[89]). Da die Beispiele sowohl der Kunst als auch des Kunsthandwerks, soweit ich sehe, kaum über das XIII. Jahrh. hinausgehen, scheint sich der Typus seitdem zu verlieren, wenngleich typologische Verzeichnisse des XIV. Jahrh. in manchen Szenen noch Cherubim und Seraphim kennen (Heider: Beitr. zur christl. Typologie, S. S. 113,

[87]) Über die Figuren im Bamberger Ev. des XIII. Jahrh. (Janitschek: a. a. O. S. 90) sind die Angaben zu allgemein, als dass man sie mit Sicherheit dem Typus ohne Rad zuzählen könnte.

[88]) Aus einem Cod. (Harley 3244) des Brit. Mus. (Abb. bei Cahier Caracteristique des Saints, p. 26) ein Seraph mit sechs grossen Fl. (die obern u. untern gekr. u. durcheinander geflochten) u. Ni., der als Personifikation der über das Laster triumphirenden göttlichen Liebe einen Drachen mit sieben Köpfen (den sieben Todsünden) niedertritt.

[89]) Ein Kirchengewand im Lateran (angeblich des XV. Jahrh.), das Maria in der Mandorla von zwei vierfl. Engeln emporgetragen zeigt, lässt nach der mitget. Abb. keine ganz sichere Beurteilung zu (Rohault de Fl.: a. a. O. VIII, pl. DCXXVIII, p. 16).

114, 117). Er gehört der karolingisch-romanischen Tradition an und bleibt der erstarkenden nationalen Kunstübung nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich ein fremdes Gebilde (vgl. Straub: a. a. O. p. 7 n. 4).

5. Die Verkürzung und Vermischung der Typen

auf die ich bereits mehrmals hinzuweisen mich veranlasst sah, ist nicht, wie man zunächst glauben möchte, ein letztes Ergebnis der ikonographischen Entwicklung, sondern geht schon lange nebenher. Allerdings gewinnt sie schliesslich die Oberhand, doch erliegen ihr im Osten, wo sie sich hauptsächlich vollzieht, die vollgestaltigen Typen nicht gänzlich. Wir sahen, wie diese sich bis in die spätgriechische Kirchenmalerei erhalten haben. Woher sie ihren Anfang nahm, ist aus dem Denkmälerbestande nicht zwingend zu erweisen, aber leicht zu erraten. Bei den Einzelfiguren, welche von Alters her den symbolischen Schmuck der Flabella[90]) bildeten, lag ein dahin wirkender Raumzwang vor. Um

[90]) Dieses echtorientalische Kultgerät ist ein sprechendes Zeugnis für den die gesammte altchristliche Kirche durchdringenden Einfluss des Ostens (vgl. über die Verbreitung u. Geschichte seines Gebrauchs den belehrenden Aufsatz von Ch. Linas: Rev. de l'art chrét. —83, p. 379 ss. u. 477 ss. und —84, p. 28 ss.). Wir begegnen ihm schon in den Const. Apost. (Daniel: Cod. lit. IV, p. 61), worin die Diakonen angewiesen werden, damit die Insekten vom h. Kelche abzuwehren. Es wird als ein Fächer aus dünnen Membranen, Pfauenfedern oder Lein bezeichnet. Hier hat sich also noch keine bestimmte Form herausgebildet, u. man sieht daraus, dass es wohl beim gewöhnlichen Mahle gebrauchte Wedel waren, die in den kirchlichen Gebrauch übergingen, indem die Eucharistie zum Sacrament wurde, bleibt doch gelegentlich in der orientalischen und bis heute in der griechischen Kirche die Benutzung eines Stückes Gewebe statt dessen üblich (vgl. a. a. O.). Aber schon früh ist als vorherrschende Form die einer runden, auf einen Stab aufgesetzten Scheibe aufgekommen, anfangs gewiss aus leichtem Stoffe bestehend, schliesslich sogar aus Metall, je mehr der eigentliche Zweck hinter der symbolischen Bedeutung verschwindet u. besonders, wo er von selbst wegfällt wie im Westen. Die wachsende Neigung der Kirche zur Symbolisirung des Kults hatte zwischen dem Schlusse der Präfatio und dem Gebrauch des Flabellums bei den Vorbereitungen zur h. Handlung eine solche Bez. herausgefunden. War die Hostie der Leib des sich zum Opfer bringenden Herrn, so sah man in den Fächern oder in den Diakonen, welche sie führten, das Ebenbild der ihn umgebenden Seraphim u. Cherubim — in der Wahl von Pfauenfedern liegt offenbar schon ein Bezug auf deren geaugte Flügel — u. in der Bewegung der Flabella ihr Zittern vor der Herrlichkeit des Herrn. Bei der einfacheren u. gewöhnlicheren Form wies man durch die darauf gesetzte Darstellung auf diese sinnbildliche Bedeutung hin. Das wird der Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von mystischen Gedanken, welche auch für die Kunst mannigfache Motive abgegeben haben, deren Berücksichtigung jedoch erst in die Erklärung der Kompositionen gehört. Das Flabellum, dessen einstmaliges Vorhandensein in der syrischen

das für die Aufnahme der Darstellung bestimmte Rund auszufüllen, eignete sich am besten ein möglichst symmetrisches und schematisches Gebilde. Man konnte es durch Unterdrückung der Hände und Füsse und gleichmässige Verteilung der Flügel gewinnen. Obwohl uns keine wirklich alten Flabella erhalten sind, beweist doch das ständige Vorkommen der verkürzten Typen auf ihnen überall, wo wir sie haben, dass dies fast von Anfang an geschehen sein muss. Aber nicht nur dem formellen Verlust leistete das Flabellum Vorschub, sondern auch der Verwechslung der Darstellungen. Dass der Seraph hier ursprünglicher ist, scheint aus der Symbolik selbst hervorzugehn, da aber schon das spätere Judentum und die alte Kirche in ihren Liturgieen auch die Cherubim als die Nächstumgebenden der Gottheit auffasste und die Vorstellungen einigermassen ausgeglichen hatte, sind sie ohne Zweifel früh hineingezogen worden [91]. Wir finden auf den Flabella bisweilen den Tetramorph (s. S. 34), und auch seine Vereinfachung mag hier begonnen haben. Ursprünglich ist er gewiss in Vollgestalt dargestellt worden, zeigte ihn doch sogar das spätere (a. a. O. angef.) Stück so.

Kirche keinem Zweifel unterliegen kann (a. a. O. p. 508), erhält sich mehr oder weniger im Gebrauche der verschiedenen Kirchen des Ostens, in der griechischen wenigstens während des früheren Mittelalters (a. a. O. p. 516), in der russischen für das bischöfliche Hochamt u. in der armenischen sogar bei der gewöhnlichen Messe bis heute (a. a. O. p. 504 ss.). Mit dem Geläute der daran befestigten Schellen wird hier bezeichnenderweise der Gesang des Trisagion begleitet (a. a. O. u. Daniel: Cod. lit. IV, p. 445 n. 1). Auch im römischen, französischen und englischen Ritus ist es in umgedeuteter oder missverstandener Verwendung noch bis in das späte Mittelalter nachzuweisen (a. a. O. p. 502). Die älteste Spur im Abendlande aber führt nach Irland (a. a. O. p. 506). Flabella mit dem Kreuzeszeichen oder Rosetten zeigt eine Miniatur des Book of Kells (Palaeogr. soc. I, pl. 57 m. Text). Dass das Trisagion noch einen Platz in der altirischen Messe bewahrt hatte (s. S. 24), ist geeignet das Zeugnis dieser Darstellung in seiner liturgischen Bedeutsamkeit zu stützen.

[91]) Im Buche Henoch (s. S. 7) und in den orientalischen Liturgieen (vgl. Anm. [31]) standen beide bereits neben einander, u. ein gewisser Ausgleich der Vorstellungen schien bemerkbar (s. S. 18). Diese Anschauung beeinflusst die Vorstellungen so sehr, dass selbst griechische Kirchenväter sich Verwechslungen zu schulden kommen lassen, wenn z. B. Chrysost. (IV, 71 Mi.) die Jesaiasstelle aus dem Gedächtnis falsch citirt u. dabei auch die Cherubim hineinbringt, od. wenn Gregor von Naz. (II, 626 Mi.) sie in derselben prophetischen Vision den Herrn preisen und Gregor von Nyssa (I, 383 Mi.) sein Antlitz mit ihren Flügeln verhüllen lässt. Ausdrücklich setzt der unter dem Namen des Sophronius von Jer. überlieferte Commentarius liturgicus (Migne, p. 3988) die Flabella mit beiden in Bez. (*τὰ ῥιπίδια εἰς τύπον τῶν Χερ. καὶ Σερ. προηγοῦνται*), der pseudoathanasianische Sermo de Descr. Deiparae mit den Cherubim allein (IV, 348 Mi. *ῥιπιστῆρες τὰ Χερουβίμ*).

Dasselbe dürfen wir für den Seraph voraussetzen, obwohl sich bei ihm keine Spur mehr davon nachweisen lässt. Galten nun die Flabella als Symbol der Cherubim wie der Seraphim, so wird hier am ehesten die Auffassung des einfachen Sechsflüglers als Cherub, der eigentlich nur durch den Tetramorph vertreten war, begonnen haben. Und je weiter die Verkürzung der bildlichen Typen fortschritt und sie einander in Wirklichkeit ähnlicher machte, desto weniger konnte unterschieden werden. Auf den uns erhaltenen Flabella lässt sich daher kaum einmal der eine oder andere Name auf die Figur beziehen. Nicht einmal der Nimbus kann hier als unterscheidendes Merkmal gelten, weil er auf diesen ziemlich späten Stücken sicher verallgemeinert worden ist. Dagegen können wir von der Bedeutung abgesehen zwei Formen der Darstellung unterscheiden. Die einfachere zeigt nur den von drei Flügelpaaren, deren oberes und unteres meist gekreuzt sind, umgebenen Kopf (m. od. ohne Ni.). Das älteste Beispiel derselben geben vielleicht die auf einer alten Freske von Nekresi im Kaukasusgebiet abgebildeten Flabella, obwohl eine genauere Datirung des Bildes unmöglich ist (Rohault de Fl.: a. a. O. III, pl. CCLVII, p. 13, der es zweifelnd in's V. Jahrh. setzt), wozu andre, meist jüngere Beispiele aus dem Orient hinzukommen[92]). Ein byzantinisches können wir wohl am frühesten, wenngleich ohne genauere Zeitbestimmung, auf einem Altarfrontale in S. Marco nachweisen, wo zwei Engel entsprechende Flabella führen (Tesoro della B. di S. M., t. LXVIII, Testo p. 87), ein Motiv, das sich auf den neueren griechischen Kuppel- und Wandbildern wiederfindet[93]). Aus Russland sind ausser zwei für den Gebrauch bestimmten Stücken, von denen das eine noch dem XIII. Jahrh. angehört (Roh. de Fl.: a. a. O. VI, pl. CDXCIII), das andre von späterem Stil ist (a. a. O.

---

[92]) z. B. der Anm. [83] erw. Seraph des georgischen Evangeliars aus dem XI. Jahrh., welcher zwei Flabella mit Sechsflüglern darauf in den Händen führt. Ein solches aus Grusien bieten Kondakoff u. B. (a. a. O. S. 38 m. Abb.), ein anderes Roh. de Fl. (a. a. O. VI. pl. CDXC). Eine von Kraus (a. a. O. I, S. 530 nach Martigny) wiedergegebene Miniatur zeigt einen armenischen Diakon mit Flabellum und dieses einen Sechsflügler. Wie weit der Gebrauch von Alters her im Orient verbreitet ist, davon zeugt ein koptisches mit zwei ornamental behandelten Köpfen, die in den sie umschlingenden Arabesken noch das Schema der dazu umgebildeten Fl. erkennen lassen (Roh. de Fl.: a. a. O.).

[93]) In Chilandari (Malerb. d. Ausg. S. 233) und Watopedi (Ann. arch. V, p. 154 ss.) auf dem Athos. Ein stilisirtes griechisches Flabellum hingegen (Abb. bei Kraus: a. a. O. nach Goar) ist seiner Herkunft und Zeit nach äusserst zweifelhaft (vgl. Ch. Linas: Rev. de l'art chrét. —83, p. 504 m. Abb.).

pl. CDXC), eine Anzahl von bildlichen Darstellungen bekannt[94]). Seltener, aber interessanter ist die zweite Form, welche dem Sechsflügler Hände giebt und ihn mit Umkehrung des ursprünglichen symbolischen Verhältnisses (als den himmlischen Diakon) wieder Flabella halten lässt, auf denen in der Regel »ἅγιος« geschrieben steht. Übrigens werden uns diese auch sonst bei den verkürzten Typen begegnen, wie sie uns bereits bei den vollgestaltigen in der Umbildung zu Standarten und Wedeln mit derselben Aufschrift und sogar unverändert (mit den verkürzten Typen darauf) begegnet sind (vgl. S. 53 u. Anm. [83]). Von den bekannten derartigen Flabella[95]) ist das des griechischen Klosters Megaspiloeon (Rohault de Fl.: a. a. O. VI, pl. CDXCIV; Didron: Malerb. d. Ausg. S. 98 Anm. 6) wohl das älteste, ein geschnitztes vom Athos gehört erst dem XVII. Jahrh. (Prochorow: a. a. O. m. Abb.). Durch Kerzen (nicht Szepter) sind die Flabella in den Händen des Sechsflüglers auf einem neueren rumänischen ersetzt (Linas: a. a. O. —84. p. 32 m. Abb.), worin eine Bezugnahme auf die dogmatischen Vorstellungen vom erleuchtenden und entzündenden Amte des Seraphs liegen könnte. Dass gelegentlich dieselbe Form an anderer Stelle vorkommt, z. B. auf einem Heiligenbilde vom Athos (Prochorow: a. a. O. m. Abb.) über der Mandorla, beruht auf einer leicht erklärlichen Nachahmung. Eine solche Darstellung macht es uns möglich, die Entstehungszeit im allgemeinen zu bestimmen, nämlich das einzige abendländische Beispiel, welches sich in der irischen Miniturmalerei findet. Unverkennbar zeigt uns eine Miniatur des Book of Kells (VII. Jahrh.), in dem wir die Flabella selbst abgebildet sahen, eine vom Fehlen der obern Flügel abgesehen ganz entsprechende Figur im Ornament (Palaeogr. soc. I, pl. 58 m. Text u. darnach Fig. 26). Es wiegt nicht schwer, dass aus den Flabella Stäbe mit einer Art von Dreiblatt geworden sind. Wir haben denselben Typus vor uns, und er kann nur von Gallien hierher gekommen sein, was nichts unwahrscheinliches an sich hat, da das Flabellum der katholischen Kirche nicht unbekannt gewesen, vielmehr

---

[94]) Aus einem neueren Ritualbuch (a. a. O. p. 510 m. Abb.) auf einem Heiligenbilde und in einer Hdschr. des XVII. Jahrh. (Prochorow: a. a. O. 1862 Nr. 3 m. Taf.) u. in Stickereien des XVI. u. XVII. Jahrh. (Nachr. der kais. arch. Ges. in S. Petersbg V, S. 52 russ.; Kostroma'sche kirchl. Altert. in d. Publ. der Freunde alten Schrifttums Nr. 84, Taf. IX, russ.; Altert. d. russ. R. VI, Abb. 16, Text, S. 48).

[95]) Die übrigen bei Kraus (a. a. O.) angef. Beisp. waren mir nicht näher zugänglich.

aller Wahrscheinlichkeit nach bis Irland gewandert ist. In letzter Linie weist er aber wie der Tetramorph auf den altchristlichen Orient zurück, der also bereits diese Form besass.

Die auf den Flabella so früh vollzogene Vereinfachung der Typen übte nun zweifellos ihren Einfluss auf die andern Kunstdarstellungen. Das gilt jedoch so gut wie ausschliesslich vom Osten, der mit jenem Gerät mehr oder weniger vertraut blieb. Besonders in der Kleinkunst konnte die Verkürzung leicht um sich greifen. Wo irgend die Bedingungen ähnliche waren[96]), lag es nahe die gegebenen Formen entsprechend zu vereinfachen. Aber es war in der Regel nicht eine unmittelbare Nachahmung, die Vereinfachung geht an den feststehenden Volltypen vor sich, und dank dem Zusammenhange verwischen sich die charakteristischen Züge nicht sogleich. Verwechslungen treten freilich zeitig genug auf. Am schwierigsten ist es, die Fortentwicklung des sechsflügligen Cherubs zu verfolgen. Nach Weglassung der ganzen Gestalt hätten wir den Nimbus als das nachbleibende Merkmal zu erwarten, was durch eine Darstellung des Paradiesescherubs in der im XV. Jahrh. ausgemalten Uspensky'schen Kathedrale in Wladimir bestätigt wird, wo er ausserdem noch die Rechte mit dem Flammenschwert bewahrt hat (Pokrowsky: Arb. d. VI. arch. Congr. III, S. 311, Taf. 10 u. darnach Fig. 27). Doch lassen sich kaum Beispiele einer regelrechten, bewussten Verwendung des Nimbus als Kennzeichen nachweisen, noch weniger der Augen auf den Flügeln, welche sich überhaupt bei den verkürzten Typen seltner finden. Ganz deutlich liegt die Ableitung aus der vollern Form beim vierflügligen verkürzten Cherubtypus vor Augen. Eine solche Gestalt mit dem Nimbus finden wir wieder als Paradiesescherub in einem Psalterium des Brit. Mus. aus dem XI. Jahrh. (Zeichnung im Piper'schen Nachl. des Berl. Kupferstichkab.) und vor dem Thron Christi auf einer augenscheinlich pseudobyzantinischen Miniatur (m. griech. Namen) des Codex Geltrudianus Cathedralis Forojuliensis (Gori: Thes. dipt. III, t. II, p. 15), der ins IX. Jahrh. gesetzt wird (Laur. a Turre De Cod. Ev. Forojul. Diss. epist. Ven. 1753, p. 37), wo sogar noch zwei verkettete Räder da sind, deren Flügel freilich infolge mangelnden Verständnisses (man

---

96) Wie z. B. auf den Münzen, unter denen solche des Andronikos I. (1182—1185) und Andronikos II. u. Michael IX. den verkürzten Seraph zeigen (Sabatier: Descr. gén. des mon. byz. pl. LVII u. LX, p. 219 u. 235).

vgl. den ganz umlaufenden Ni. der Fig. 1.) in Zungenform zusammengeschrumpft sind. Vierflügler mit Händen zeigt (mit einer Lanze in der R.) der emailirte Rahmen eines grusinischen Heiligenbildes (Kondakoff u. B.: a. a. O. S. 100) und (m. Ni.) augenscheinlich das Silberrelief eines russischen Einbandes vom E. des XIV. oder vom A. des XV. Jh. (Altert. d. r. R. I, Abb. 79, S. 116). Schliesslich bleibt nur die (hauptsächlich im Gefüge der Mandorla gebrauchte) schematische Form eines von den vier Flügeln meist nach Seraphart unmittelbar umgebenen Kopfes (ohne Ni.) nach, in der gewöhnlichen Vorderansicht z. B. in den Miniaturen eines Pariser Evangeliars aus dem XII. Jahrh. (Stryzowsky: Ikonogr. der Taufe Christi, Taf. IV, No. 2), in spätrussischen (Kostroma'sche kirchl. Altert. usw. Taf. II; Busslajew: Sammlg d. illustr. Apokalypsen usw. Abb. 34, 91 u. mit abweichender Form 16), auf den Fresken der oben erw. Kathedrale in Wladimir (Pokrowsky: a. a. O. S. 308, Taf. 6 u. darnach Fig. 28) und auf einem neueren russischen Triptychon (Rev. de l'art. chrét. 77, p. 257 m. Abb.), in Profilstellung (m. Ni.) auf denen der Nikola-Mokrinsky'schen Kirche in Jaroslawl aus dem XVII. Jahrh. (Pokrowsky: a. a. O. S. 281, Taf. XXI) und der Panagia Phanormi von Salamis aus dem XVIII. Jahrh. (Didron: Iconogr. chrét. I, p. 117 m. Abb. Malerb. d. Ausg. S. 270).

Fassen wir den Seraph in's Auge, so bietet sich ein ebenso klares und ein reicheres Bild der ikonographischen Entwicklung dar. Zuletzt sehen wir den Typus mit dem des sechsflügligen Cherubs zu einem gemeinsamen zusammenfliessen, der geringe Verschiedenheiten der Behandlung ohne Unterschied des Sinnes zulässt. Anfangs aber ist der Anschluss an den Volltypus ein enger. Den Seraphim in den Zwickeln der Sophieenkathedrale in Konstantinopel, welche zu den Resten des alten Mosaikschmuckes gehören, fehlen nur die Füsse, offenbar in Anpassung an den gegebenen Raum. Das Antlitz ist dicht umhüllt, die mittlern Flügel sind ausgespannt, die andern nicht gekreuzt, sondern unten zusammengelegt, oben ausgebreitet, ja es ist sogar wie bei denen im Cosmascodex ein innerer Federkranz über die Schwungfedern gelegt (Salzenberg: Die Baudenkmale von Konstantinopel, Taf. VIII. IX, S. 32). Eine missverständliche Umbildung erleidet der nämliche Typus in der Pariser Handschrift des Gregor von Naz. (IX. Jh.) bei der Jesaiasvision (Bordier: a. a. O. p. 70), indem der enge Zusammenschluss der obern und untern Flügel geradezu den Eindruck von Vier-

flüglern entstehen lässt [97]). Weitere Beispiele derselben Form (mit ausgespannten mittleren Fl. und deutlicher Umhüllung des Gesichts) bilden Figuren von wenig bedeutender Ausführung in einfacher Federzeichnung eines Pariser Evangeliars (No. 49) a. d. XI. Jahrh. (Bordier: a. a. O. p. 132) und bieten (m. gekr. Flügelhaltung) ein angeblich dem XIII. Jahrh. angehöriges griechisches Triptychon (S. d'Agincourt: a. a. O. V, pl. 91, III, p. 115), der oben erw. russische Einband (Altert. des r. R. I, Abb. 79, S. 116), wo Hände mit Gewandzipfeln und Räucherbecken hinzugefügt sind, Stickereien auf den Mitren russischer und grusinischer Kirchenfürsten der Neuzeit (Sabbas: Sagrestie Patriarchale de Moscou. Moscou. 1865, pl. IX No. 44, 45 u. Arb. d. V. arch. Congr. Moskau 1887. Beil. Taf. 15, S. 180), endlich der Silberrahmen eines grusinischen Heiligenbildes (Kondakoff u. B.: a. a. O. S. 97 m. Abb.) Noch zahlreicher sind die Fälle der verkürzten Darstellungsweise mit gesenkter Haltung der mittleren Flügel, namentlich in der byzantinischen Miniaturmalerei, wo auch die Bedeutung in der Regel durch die Composition verbürgt bleibt. Aus dem X. Jahrh. finden wir welche im Pariser Codex des Chrysostomus (Bordier: a. a. O. p. 119 ss.), vielleicht aus noch früherer Zeit im oben erw. Codex Geltrudianus (a. a. O.), wo das Gesicht durch die Verdeckung geradezu die Form eines Carreau annimmt, aus dem XIV. Jahrh. in einer bulgarischen Handschrift vom Athos (Archiv des Minist. für Volksaufklärung. Bd. VII, Sophia. 1892, S. 159 ff. mit Taf. bulg.) Der Emailschmuck der Pala d'oro (s. S. 30) weist in seinem obern Teile von vermutlich jüngerer Entstehung (Tesoro etc. pl. XV—XXI, p. 141 ss.; Labarte: a. a. O. III, pl. 60, p. 12) charakteristische Proben auf, der emailirte Rahmen eines grusinischen Heiligenbildes geringwertigere (Kondakoff u. B.: a. a. O. S. 100). Ferner ist die russische Kunst mit dem Typus wohl vertraut, und hier lässt sich sehr früh die Übertragung auf den Cherub feststellen. Während der mosaizirte Deckel eines Nowgoroder Evangeliums von 1125 (Altert.

---

[97]) Vgl. Fig. 29 nach Müller u. Mothes: a. a. O. S. 365, wo die Gestalt als einer griech. Hdschr. des IX. Jahrh. entnommen bezeichnet ist. Nach der mir von Herrn Dr. P. Kristeller freundlicherweise übersandten Freihandskizze konnte ich daraufhin die Herkunft feststellen (Bordier: a. a. O. p. 62). Die Gestalt andrer Seraphim derselben Szene entspricht dem völlig verkürzten vierfl. Cherub (ohne Ni.), sei es dass dieser damals bereits in der byz. Miniaturmalerei ausgebildet u. durch Irrtum hineingekommen ist, sei es dass der Seraph mit gekreuzter Flügelhaltung hier zufälligerweise eine so starke Vereinfachung erfahren hat, was die geringere Wahrscheinlichkeit für sich hat.

d. r. R. I, Abb. 77, S. 112) der Figur noch den Seraphnamen beisetzt und den Cherub mit anderer Haltung der Flügel, deren oberes Paar hinter das ausgespannte mittlere verschoben ist, und mit einer haubenartigen Kopfbedeckung ausstattet, hat schon auf zwei dortigen erzbischöflichen Mitren vom A. des XII. Jahrh. und aus unbestimmter Zeit (a. a. O. I, Abb. 98. S. 148 u. II, Abb. 15, S. 25) der Name des Cherubs übergegriffen, wenngleich auf der erstern der Seraph (Fig. 30) durch stärkere Verdeckung des Gesichts und einfachere Haltung der obern und (mit den mittleren vereinigten) untern Flügel unterschieden ist (in der Form der Fig. 21 von Monreale von der Verkürzung abges. sonst ganz entsprechend). Auf einem Kreuze gleicher Herkunft vom A. des XIII. Jahrh. (a. a. O. I, Abb. 25, S. 47) werden völlig gleiche, schematische Gebilde mit verschiednen Namen bezeichnet, auf einem Crucifix aus Staraja Russa (Gouv. Nowg.) des XVII. Jahrh. eine ähnliche Figur (m. Ni.) als Cherub (Nachr. d. kais. arch. Ges. in S. Petersbg. VIII, S. 154 m. Taf.). Bisweilen erweist auch die Komposition die Verwendung in diesem Sinne, z. B. wenn auf einem Tafelbilde des XIV. Jahrh. (wenn nicht noch späterer Zeit) Christus auf Sechsflüglern thronend erscheint (S. d'Agincourt: a. a. O. VI, pl. 120, III, p. 135). Unter solchen Umständen bleiben wir öfters über die Bedeutung im Unklaren [98]), — der ausführende Künstler mag es nicht selten selbst gewesen sein — besonders den Werken der spätern Miniaturmalerei gegenüber [99]), welche sogar die geflügelten Räder mit der vom Seraph abgeleiteten Form verbindet (Busslajew: a. a. O. Abb. 12). Umgekehrt kann der Nimbus, wo vorhanden [100]), nun nicht mehr gegen die Beziehung auf den Seraph entscheiden. Dieser Ausgleich der Formen ohne Rücksicht auf die Bedeutung wird ein um so vollkomm-

[98]) Das gilt von den Relieffig. eines Hostienbehälters des XIV. od. XV. Jahrh. aus Wologda (Prochorow: a. a. O. 1864. 65. Nr. 6 m. Abb.) und eines Medaillons zum Umhängen des Mus. in Twer unbest. Zeit (Altertümer. Arb. der Moskauer archäol. Ges. X, S. 152 russ.), sowie von den gestickten auf dem Sakkos des Patr. Photius (Sabbas: a. a. O. pl. VI, Nr. 29. 30.).

[99]) Busslajew: a a. O., Abb. 10, 20, 36, 113 u. a.; Stroganoff'sches Handb. d. Mal. nach dem Orig. von der Wende des XVI. u. XVII. hsgbn von Pokrowsky. Moskau. 1861 mit mehreren Beisp.; Arb. d. V. arch. Congr. Moskau. 1882 Taf. XV (Fig. mit Räucherbecken und Kreuz in den unter den Fl. hervorkommenden Händen aus einer Hdschr. d. XVI. Jahrh.).

[100]) z. B. auf dem jüngern der S. 74 erw. russ. Flabella und auf grusinischen Stickereien des XVII. Jahrh. (Altert. Arb. d. Moskauer archäol. Ges. XI, Taf. V; Altert. d. r. R. I, Abb. 41, S. 67).

nerer, je mehr die verkürzten Typen aus der schematischen Starre in lebendige Bewegung und mannigfaltige Stellung gebracht werden[101]). Diesem Ziele strebt die Kunst des Ostens ziemlich früh zu. Auf dem Moskauer Flabellum des XIII. Jahrh. (s. S. 74) sind vier die Mittelfigur umgebende kleine Sechsflügler und auf der oben an zweiter Stelle angef. Mitra aus Nowgorod die dem Cherub sonst entsprechenden beiden Seraphim ins Profil gestellt. Das war der erste Schritt, um die typische Erstarrung der überlieferten Gestalten zu überwinden, den die verkürzten Typen ungleich leichter zuliessen als die vollgestaltigen. Nun konnten die Flügel viel besser verschoben werden, doch galt es, dabei Klarheit und Charakteristik zu bewahren. Wenig ansprechend sind zwei ältere Versuche. Eine ziemlich rohe Freske des XIII. Jahrh. in Nederizy bei Nowgorod (Pokrowsky: Arb. d. VII. arch. Congr. S. 186 ff.) zeigt zwei verschieden benannte, aber einander völlig entsprechende Vierflügler (mit Ni.) ein Flabellum in den Händen haltend in fliegender Bewegung zu den Seiten des göttlichen Thrones (Fig. 31). Ganz ähnlich sind ihnen zwei in gleicher Weise dekorativ verwendete Figuren auf der Erzthür der Kathedrale von Susdal (Gouv. Wladimir), welche mit den Thüren von S. Paolo und des Domes von Amalfi in der Technik übereinstimmen soll, die jedoch erst eine Stiftung des XVI. Jahrh. zu sein scheint (Altert. d. r. R. VI, Abb. 30, S. 71). In beiden Fällen erhalten wir den Eindruck der Vogelgestalt, weil die Flügel fast ganz oder ganz unterhalb des Kopfes angeordnet sind. Dagegen gelingt die Lösung der Aufgabe voll-

[101]) Die Anregung dazu kam manchmal aus den räumlichen Bedingungen innerhalb der Kompositionen. So ist über der Mandorla Christi, wo wir häufig dem verkürzten Sechsflügler begegnen (meist in der Szene des Entschlafens der h. Jungfrau), die ursprüngliche Wiedergabe im gewöhnlichen Schema, welche sich auf einem griechisch-russ. Bilde angeblich des XI. Jahrh. (S. d'Agincourt: a. a. O. V, pl. 83, III, p. 111), auf andern aus Moskau des XIV. Jahrh. (Altert. d. r. R. I, Abb. 19, S. 27 ff.) und vom Athos unbest. Zeit (Prochorow: a. a. O. 1862. Nr. 3 m. Abb.), auf dem erw. Sakkos des Patr. Photius u. im Stroganoff'schen Handb. findet und den Seraph durch die Mandorla zum Teil verbirgt, schon in einer griechischen Miniatur der Moskauer Synodalbibl. wahrscheinlich des XIV. Jahrh. (Phot. nach Min. griech. Hdschr. der Moskauer Synodalbibl. Moskau. 1862 russ. u. französ. I[e] livr.) und noch mehr auf einem Moskauer Bilde (der Uspensky'schen Kathedrale) des XVII. Jahrh. (Altert. d. r. R. I, Abb. 20, S. 29 ff.) einer in die Breite gehenden Form gewichen, wodurch er ganz sichtbar wird. Derselbe Zwang ist noch stärker an der Stelle unter der Mandorla, wie eine Figur auf dem durch Ivan IV. (XVI. Jahrh.) in's Kloster Chilandari auf dem Athos gestifteten Katapetasma veranschaulicht (Prochorow: a. a. O. 1862, Nr. 6 m. Abb.).

kommen der spätern russischen und griechichen Kirchenmalerei. Künstlerisch stehen ihre Schöpfungen hinter denen der italienischen Renaissance kaum zurück, dem alten Vorstellungsinhalt werden sie viel mehr gerecht. Mit grosser Kühnheit lässt sie die grossen Flügel in verschiedenster, oft lebhaftester Bewegung den Kopf umgeben (vgl. Fig. 32), besonders entfaltet hier die Phantasie der russischen Künstler nicht unbedeutenden Schwung, während die griechische Weise etwas trockner ist, und entrollt vor den Augen des Beschauers ein wundersames und dem naiven Glauben gewiss andachtsvollen Schauer erweckendes Bild der obern Welt. Da wogt und schwirrt das ganze Himmelsheer mit unermüdlichem Preisen und Lobsingen. Altchristliche Mythologie ist hier wieder lebendig geworden oder sie ist es geblieben. Zahlreiche Gestalten dieser Art führen uns im Wechsel mit dem gewöhnlichen, symmetrischen Typus die grossen Freskencyklen des XVII. Jahrh. der Iljinsky'schen Kirche in Jarosslaw (z. B. Fig. 32) und der Täuferkirche in Toltschkoff vor Augen (Pokrowsky: a. a. O. Taf. VII u. XII, S. 258 u. 263.) Eine Unterscheidung nach dem Sinne ist unmöglich. Selten fehlt der Nimbus, nicht allzu oft finden sich die Augen auf den Flügeln. Die Beischriften — meist sind es liturgische Texte — nennen beide Namen, die Beinamen scheinen allein nicht gebräuchlich zu sein. So gut wie verschwunden sind die Volltypen [102]). An diesem Formenreichtum nehmen auch die Miniatur- und Tafelmalerei sowie die Kleinkunst einigen Anteil. Sechsflügler in Profilstellung zeigt ein Leichentuch des XVI. Jahrh. (Nachr. der kais. arch. Ges. in S. Petersbg. V, S. 32 m. Abb.), eine Handschrift des XVII. Jahrh. (Busslajew: a. a. O. Abb. 113), ein schon erw. Gemälde, das dem XV. oder XVI. Jahrh. angehören dürfte (S. d'Agincourt: a. a. O. VI, pl. 120, III, p. 135), mit Hinzufügung der schwertbewehrten Rechten, in mannigfacher Verschiebung russische Fahnen von 1560 und 1654 (Altert. d. r. R. III, Suppl. Abb. 3, 4, 5), langgestreckt in der Mandorla endlich die Sewastopoler Hierarchie (s. Anm. [79]). Bei der Stärke der gegenseitigen Kunsteinflüsse zwischen Russland und den Klöstern des Athos seit dem XVI. Jahrh. (Pokrowsky: a. a. O. S. 250; Brockhaus: a. a. O. S. 256), lässt sich wohl die Frage aufwerfen, ob nicht das erstere schöpferisch voran-

[102]) Wenn sich einmal (a. a. O. Taf. VII) die Gestalt hinzugefügt findet, so bleibt dabei doch das verkürzte symmetrische Schema dasselbe. Mit dem alten Typus ist kaum Zusammenhang da, sondern es liegt wohl eine vereinzelte Neubildung vor.

gegangen sei. Da wir aber auf dem Athos die Profilstellung des verkürzten Typus finden und nur die Abwandlung eine weniger reiche ist, andrerseits einige in Russland nicht vertretene Formen vorkommen, ist die entgegengesetzte Wahrscheinlichkeit doch die grössere. Hier dient die schon öfters erw. Kuppelfreske (Ann. arch. XX, p. 39 m. pl.) als unsere ausgiebigste Quelle, — durch Didron wird ausserdem in der Panagia Protaitissa von Iviron neben dem vollgestaltigen Cherub der verkürzte Seraph angegeben (Ann. arch. XVIII, p. 133) — sie zeigt uns den Sechsflügler (ohne Ni.) sowohl in der gewöhnlichen Vorderansicht mit ausgespannten Flügeln als auch in bewegter Profilstellung Flabella mit dem Kreuzeszeichen in den Händen führend. Daneben sehen wir von der Form des Seraphs mit zusammengelegten oder ausgebreiteten Flügeln abgeleitete vier- und sechsflüglige Typen von eigenartiger Gestalt, die auf den russischen Fresken fehlen. Sie halten Flammenschwerter oder Standarten. Aber in dieser Mannigfaltigkeit ist eine Unterscheidung der Bedeutung so wenig wie in Russland durchgeführt. Der aus der Vervielfältigung dieser und der Erhaltung der Volltypen sich ergebende Reichtum scheint vielmehr Hand in Hand mit der Namenverdoppelung in der Liturgie (vgl. Anm. [36]) zu völliger Verwirrung zu führen. In Caracallu sind die *Πολυόμματα* auf der 1750 ausgemalten Kuppel von den Cherubim getrennt und diese als geflügelte und geaugte Feuerkreise (die Throne als feurige Räder) wiedergegeben (Ann. arch. XX, p. 281). Die einfache Engelsgestalt ist in der Kirche der Erzengel in Iviron für die Cherubim gebraucht (Ann. arch. XVIII, p. 41 ss.). Nicht einmal des Eindringens der italienischen Renaissanceformen vermochte die griechische Kunst sich zu erwehren, sie nimmt vielmehr das mit zwei Flügeln ausgestattete Köpfchen im Sinne des Cherubs in ihren Kanon auf (Malerb. d. Ausg. S. 98), während dieser die eignen verkürzten Typen nicht berücksichtigt. Von Denkmälern [103]) wüsste ich allerdings nur ein angeblich dem XIII. oder XIV. Jahrh. angehöriges, in Wahrheit wohl sehr viel späteres, Kreuzigungsbild mit dem von Cherubköpfchen umschwebten Gottvater anzuführen (S. de Agincourt:

---

[103]) Früheres Vorkommen zweiflügliger Köpfe in der Miniaturmalerei (vgl. Stryzowsky: a. a. O. Taf. IV, 24 aus einem Evangeliar von 1128) dürfte auf noch stärkerer Verkürzung od. Vernachlässigung der gewöhnlichen Form beruhen, da die Flügel unterhalb des Kopfes ansetzen. Ähnliche Formen zeigt der Silberbeschlag eines Kreuzbehälters der Blagoweschtschensky'schen Kathedrale in Moskau vom Anf. des XVII. Jahrh. in der Mandorla.

a. a. O. V, pl. 116, III, p. 129) und die Figürchen, welche in der Erzengelkirche zu Iviron Schriftblätter mit den Namen der Engelsordnungen halten (a. a. O.). Doch wird die Thatsache für das XVII. Jahrh. von einem russischen Forscher sowohl für die Athoskirchen wie für Russland[104]) bezeugt (Prochorow: a. a. O. 1862 No. 3).

Die Sachlage im Abendlande lässt sich kurzweg durch den Satz kennzeichnen, dass es einen eignen verkürzten Typus nicht hervorgebracht hat. Schwierig ist es, mehrere vereinzelte Darstellungen zu erklären, bei denen man meist fremde Anregung wird annehmen müssen. Ein solcher Schluss hätte beim ältesten Beispiel eine grosse Tragweite. Er würde die vorhin offen gelassene Frage, ob die karolingische Miniaturmalerei ihren Seraphtypus auf Grund des allgemein verbreiteten selbst gestaltet oder von aussen aufgenommen habe (s. S. 67), im letztern Sinne entscheiden. Denn die zwei geaugten Figuren (vgl. Fig. 33) der Viviansbibel des IX. Jahrh., um die es sich dabei handelt, entsprechen im wesentlichen den andern karolingischen Darstellungen, nur fehlen ihnen die Gestalt, der Nimbus und die Hände (Bastard: La Bible de Charle de Chauve etc. Planches. Paris 1883. 2[me] livr. und Peint. et orn. etc. 12[me] livr. colorirt.) Das Streben nach möglichster Vereinfachung der einen Initial füllenden Szene (der Jesaiasvision) könnte wohl an sich die Verkürzung herbeigeführt haben. Daher wird das Urteil über das Ganze der Composition den Ausschlag geben. Doch schon der Umstand, dass es das einzige Beispiel des verkürzten Sechsflüglers innerhalb der Tradition der nächsten Jahrhunderte bleibt, spricht für Entlehnung. Wahrscheinlicher als eigne Erfindung, an der uns bereits ungeeignete Verwendung des entsprechenden Volltypus Zweifel erwecken musste (s. S. 68), ist daher die Herkunft aus einem andern Kunstgebiet, welches dieselbe Grundform sowohl als Vollgestalt wie im vereinfachten Schema gebrauchte. Und es kann dann nur Syrien in Frage kommen, dem die karolingische Malerei augenscheinlich auch den Tetramorph verdankte und wo die

[104]) Wirklich erscheinen die italienischen Gestalten nicht nur in russischen Drucken des XVII. Jahrh. (Sammlg der gedr. Muttergottesbilder usw. Publ. der Ges. der Fr. alten Schrifttums Nr. 2. S. Petersbg. 1878 u. Altert. Arb. d. Moskauer archäol. Ges. VIII, Taf. I), sondern auch auf einem schon (S. 74) erw. Flabellum den traditionellen Sechsflügler umgebend (Rohault de Fl.: a. a. O VI, pl. CDXC) u. auf dem Beschlag eines Heiligenbildes (Kostroma'sche kirchl. Altert. Taf. XIX). Sogar ein grusinisches Silberrelief weist sie auf (Kondakoff u. B.: a. a. O. S. 67).

Flabella die frühe Verkürzung verbürgen. Ausserordentlich spärlich und nicht einmal ganz klar sind die übrigen Fälle des Vorkommens der verkürzten Form in den nördlichen Ländern Europas während des eigentlichen Mittelalters [105]. Italien kennt den Typus schon vor dem Trecento, das ihn auf das ausgiebigste benutzt. Gerade wegen dieser Sonderstellung Italiens, das griechischen Einflüssen am meisten offen stand, ist es nicht wahrscheinlich, dass man ihn dort selbst ausgebildet habe. Wenn es auch keinerlei andre Hinweise auf die Anlehnung der mittelalterlichen italienischen Kunst an byzantinische Muster gäbe, hier ist diese nicht wegzuleugnen. Und was die figürlichen Typen verraten, werden mehrere Compositionsmotive bestätigen. Es hiesse aus einem Denkmal zu viel erschliessen, wollte man in dem Umstande, dass auf dem ältesten derselben, der Erzthür von Monreale des Bonanno da Pisa (von 1186), die beiden kleinen Vierflügler den daneben stehenden vollgestaltigen (s. S. 69) sonst ziemlich gleich sind, einen Beweis selbständiger Erfindung sehen. Beide Formen sind dem Künstler geläufig, und er bedient sich ihrer je nach den Raumverhältnissen. Der Zusammenhang mit griechischer Tradition tritt andrerseits durch die Anwendung des verkürzten Typus in den Mosaiken des XIII. Jahrh. der Apsis von S. Giovanni in Laterano und

---

[105]) In Caedmon's metr. Paraphrase (ed. by Ellis, pl. I) finden sich hinter der Gestalt des auf dem Throne sitzenden Gottvaters zwei Sechsflügler. Bei der dadurch entstehenden Verdeckung bleibt es fraglich, wie dieselben gedacht sind. Die beiden zweifl. Köpfe, auf welche er seine Füsse setzt, könnten in der Originalkomposition throntragende Cherubim gewesen sein, hier aber scheint auf sie die Darstellung der aus antiker Tradition stammenden Windgottheiten — der linke bläst — eingewirkt zu haben (vielleicht im Hinblick auf Ps. XVIII, 11), welche im Utrechtpsalter u. sonst vorkommen. Ob zwei französ. Handschriften, die bei der Schöpfungsgeschichte zwei- u. vierflügl. Gestalten aufweisen, wirklich dem XIII. Jahrh. gehören, würde noch eine Nachprüfung erfordern (Grimmouard de S. L.: Manuel etc. p 239 u. 318 m. Abb.). Wenn es nicht übernommene italienische Typen späterer Zeit sind, haben wir es wohl mit der Willkür der einzelnen Zeichner zu thun. Äusserst zweifelhaft sind zwei- u. vierflüglige Köpfchen bei der Ezechielvision auf dem Deckengemälde von Schwarzrheindorf und schon von Aus'm Weerth (Die Wandmal. in den Rheinlanden. Taf. XVIII—XX, S. 9) für Erzeugnisse der Restauration gehalten worden. Den Anlass gab vielleicht der ähnliche Kopf eines Windbläsers, der ursprünglich zu sein scheint. Die von Essenwein (die Wandgem. im Dome zu Braunschweig. S. 12) beschr. körperlosen Sechsflügler auf den Braunschweiger Fresken bleiben ebenso zweifelhaft wie die Throne (vgl. Anm. [80]). Sonderbar, aber bedeutungslos ist das Vorkommen der drei Flügelpaare ohne den Kopf u. jede Spur der Gestalt auf einem Münchner Ciborium des XII. Jahrh. (Rohault de Fl.: a. a. O. V, pl. CCCXLI, p. 12).

der Kuppel des Florentiner Baptisteriums (De Rossi: a. a. O. fasc. XI. XII; Gerspach: a. a. O. p. 131 m. Abb. u. Crowe u. Cavalcaselle: a. a. O. I, S. 79 Anm. u. S. 163) besonders hervor. Die Skulptur wie die Malerei des Trecento hat ihn dann aufgenommen. Obwohl trotz der Verkürzung für die erstere der Sechsflügler noch ein zu schweres Gebilde war, finden wir ihn doch sowohl im typischen Schema als auch in mannigfacher Verschiebung die Mandorla tragend und umgebend oder bildend am Altar des S. Jacopo in der Kathedrale zu Pistoja (von verschiedenen Meistern des XIV. Jahrh.) und an der Arca antica des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato der Pisaner Schule, sowie am Grabmal des Herzogs von Alençon eines späten römischen Trecentisten in S. Maria Trastevere. In dekorativer Verbildung erscheint die Form mit sechs- (bezwse drei-) und acht- (bezwse vier-) facher Beflügelung an der Wölbung des Baldachins der arca di S. Agostino in der Kathedrale von Pavia von einem lombardischen Meister der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. (A. G. Meyer: Giov. di Balduccio da Pisa u. die Campionesen. Stuttgart. 1893, S. 40). Ein vortrecentistisches malerisches Beispiel bietet ein dem Cimabue zugeschriebenes Madonnenbild in Florenz (Akad. d. K.). Im Trecento beherrscht der verkürzte Typus die gesammte Malerei, wenn wir Giotto ausnehmen, der den vollgestaltigen für die Christusgestalt bei der Stigmatisirung des h. Franziskus verwendet (s. S. 69), sonst aber mit einer gewissen Absichtlichkeit die Cherubim und Seraphim zu vermeiden scheint [106]). Solche finden sich hingegen die Mandorla um Christus zusammensetzend (ohne Ni. mit durchschauendem Gesicht) auf dem Altarbilde der Cap. Strozzi in S. Croce von Orcagna, wie auch um Spinello Aretino's Krönung der Jungfrau (Gall. ant. e mod.), ferner bei Lippo Memmi's Verkündigung (Uffizien) und auf den Fresken der Sienesen Barna und Bartolo di Fredi im Dome von S. Gimignano (bei der Verkündigung des erstern und der Verdammung Kains des zweitgen.), endlich bei spätern Trecentisten verschiedner Schulen wie Taddeo Bartoli (Tod der Jungfrau, abgeb. bei Foerster: Denkmale it. Mal. II, Taf. 41) und Francesco Traini (Glorifikation des Thomas von Aquino in S. Catharina zu Pisa, abgeb. a. a. O.

[106]) Es fällt besonders auf, dass die Mandorla um den richtenden Christus in der Scrovegnikapelle von Engelbüsten umgeben ist. Die nachgeahmte Figur auf der Kirchenfahne bei der Apotheose des h. Franziskus in Assisi bestätigt als Ausnahme die Regel.

I, Taf. 33) u. a. [107]). Und soweit die trecentistische Tradition in's XV. Jahrh. reicht, sind die alten Typen zu verfolgen, nicht nur bei Künstlern zweiten Ranges wie Neri di Bicci (Krönung der Jungfrau in der Cap. Vescov. in Fiesole) und Lorenzo Monaco (Segnender Christus in den Uffizien), sondern vor allem bei Fra Angelico und den von ihm Beeinflussten. Sein Weltgerichtsbild in Florenz (Gall. ant. e mod.) und noch mehr das der Berliner Gallerie (No. 60A, z. T. abgeb. bei Foerster: a. a. O. II, Taf. 21 u. 22), denen sich ein Schulbild anschliesst (Berlin No. 57), gewähren ihnen breiten Raum, aber auch noch über Gozzoli's S. Sebastiano (Ch. della Collegiata in S. Gimignano) sehen wir sie die Mandorla bilden und in ähnlicher Composition auf seinen Fresken im Pisaner Camposanto (beim Opfer Abrahams und dem Bau der Arche u. des Turmes zu Babel). Es darf nicht unbeachtet bleiben, dass wir wiederholt die vierflüglige Form finden, welche wieder deutlich auf griechische Typik zurückweist, nämlich auf den angef. Bildern von Orcagna, Traini, Lor. Monaco, Neri di Bicci und Fra Angelico, und zwar beim erstgenannten und den letztern beiden gerade im Gefüge der Mandorla (vgl. S. 77). Zweifellos sind es dieselben, nur nach eignem Geschmacke bald schlanker, bald körperhafter als bei den Griechen behandelten Typen. Wie Italien sie aufgenommen hat, lässt sich zunächst nicht bündig beantworten. Ob die Miniaturmalerei die fremden Anregungen vermittelte, ist eine Frage, die sich bei dem Mangel italienischer Miniaturenpublikationen nur aufwerfen lässt [108]). Malereien französischer Handschriften des XV. Jahrh. weisen die trecentistischen Gestalten auf und gestatten wenigstens auf die gleichzeitigen italienischen einen Rückschluss. In beiden hier anzuführenden Miniaturen [109]) ist es der durch rote Farbe gekennzeichnete Seraph, der einmal in der Mandorla (Lacroix

---

[107]) Z. B. in Berlin auf Bildern eines unbedeutenden Giottisten (Nr. 1064 Krönung der Jungfrau), eines Meisters von Pisa (Nr. 1118 Madonna) u. auf einem dem Ant. Vivarini zugesprochenen (Nr. 1058 Marienleben). Diese näherliegenden Beispiele seien den oben gegebenen Stichproben hinzugefügt. Eine Katalogisirung ist hier, wie es sich von selbst versteht, noch weniger als sonst bezweckt.

[108]) Das einzige mir bek. Beispiel, das kaum vor das XV. Jahrh. gehört, ist ein mit Schwert u. Schild bewehrter Sechsflügler bei der Darstellung der Geburt Christi von einem unbek. Florentiner (Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 64). Die ältern Kupferstiche des Quattrocento, wie das Libro del Monte S. di Dio u. der Triompho di Petrarca, halten ebenfalls noch an den alten Formen fest (vgl. G. W. Reid: Facsimiles of Works of the It. Engraving of the XV. century. London. 1884).

[109]) Andere ohne Ang. der Herkunft sah ich in Photographieen eines Leipziger Kunstantiquariats.

et Seré: Le Moyen âge et la Renaissance. II, pl. XXIII mit Text) und als Lucifer vorkommt (Facsimilés des plus belles min. de la bibl. de Bourgogne No. 9029 u. Jameson: Hist. of our Lourd I, p. 62 u. pl.). Der italienische Einfluss scheint sich übrigens in Frankreich auch aur Denkmäler anderer Art zu erstrecken, wenngleich sich im Abendlande die unmittelbare Nachahmung byzantinischer Kunsterzeugnisse nicht für völlig ausgeschlossen erklären lässt[110]. Über zwei sechsflüglige Köpfchen des Altarschmucks der Kathedrale von Narbonne kann man nach den kurzen Angaben Barbier de M's. (Ann. arch. XXII, p. 122) nicht recht urteilen. Die Figuren auf den Fenstern der Chap. des Bourbons in Lyon ans dem XVI. Jahrh. scheinen den italienischen verwandt (Begule: Monographie de la Cathedrale de Lyon. 1880, pl. 17, p. 156). In deutschen Denkmälern fehlt jede Spur der verkürzten Typen, ja die deutsche Malerei kennt bis zum XVI. Jahrh. überhaupt kaum Cherubim und Seraphim.

Die Betrachtung der figürlichen Typen sei mit einem Worte über die Farbengebung beschlossen. Ich habe es absichtlich meist unterlassen, im einzelnen darauf Bezug zu nehmen, weil es die Beschreibung und Vergleichung noch umständlicher gemacht hätte, ohne allgemeinere Regeln erkennen zu lassen. Dazu ist es hier besonders nötig, alle Fälle zusammenzuhalten, um so mehr als wir für die Mehrzahl der Denkmäler keine Angaben über die angewandten Farben haben[111]. Ein zusammenfassender Überblick über die vorhandenen führt zum Ergebnis, dass eine durchgehende Tradition fehlt, lässt jedoch gewisse Gewohnheiten der Kunstübung namentlich des Ostens und eine, wenngleich nicht strenge, zeitweilige Regelung des Gebrauchs erkennen. In der

[110]) Auf einem nach Zeit u. Herkunft nicht bestimmten Kirchengewande kommen die beiden ornamental ausgestalteten Sechsflügler m. Ni. u. je einem grossen Auge auf den Fl. den byzantinischen Typen am nächsten, während auf einem andern die eher abgeschnittenen als verkürzten Figuren m. Ni. und Flügelaugen, Händen und geknüpften Gewandzipfeln abendländischen Geschmack verraten (A. Welby Pugin. 3. ed. by B. Smith: Glossary of ecclesiast. use and costume London 1868, pl. 47 u. 49).

[111]) Plastische Bildwerke und ebenso die Stickereien entbehren an sich gewöhnlich der Mehrfarbigkeit.

byzantinischen Kunst herrscht bei allen Typen eine grosse Mannigfaltigkeit der Farbengebung, bei der es sich vor allem um die Flügel handelt. Am Tetramorph ist zuerst im Pariser Gregorcodex das Violet nachweisbar (mit dunklerem Ton der Flügelansätze und -augen), das sich auf der Pala d'oro wiederfindet. Der Seraph zeigt sich anfangs (im Cosmascodex) in Blau und Dunkelgrün (auf dem innern Federkranz) gefärbt und bewahrt noch öfter das Blau, nämlich auf den Emails des Reliquiars von Limburg (mit Zusatz von Grün und wenig Rotbraun), der Pala d'oro (mit etwas Rosa) und den Mosaiken eines (S. 78 erw.) Nowgoroder Evangeliars ohne Unterschied vom Cherub (mit vorherrschendem Grün) sowie auf dem der Hagia Sophia (als Grünblau der innern Federn über dem Hellbraun der äussern). Violet mit goldnen innern Federn erscheint er (vgl. Fig. 29) im Pariser Gregorcodex (od. ganz golden mit brauner Innenzeichnung in der andern Form, vgl. Anm. [97]), graubraun mit hellblauen Federspitzen in dem des Jac. Monachus (in der Übertragung auf den Cherub, vgl. S. 50), daselbst auch mehrfarbig in Schwarz, Blau und Carmin (bei der Jesaiasvision, s. S. 64), ganz bunt auf dem Email des Sieneser Evangeliars (s. S. 62). Manche Denkmäler wenden dieselbe Behandlung gleichmässig für alle Typen an. In Monreale zeigen Seraphim, Tetramorphe und Cherubim eine von den Goldborten an durch Weiss und bei je zwei Flügelpaaren Grünblau, beim dritten Rotbraun in Schwarz übergehende Färbung (oder umgekehrt), ähnlich die Cherubim von S. Marco Gold, Blau und Rotbraun neben einander. Die beiden erstern Arten sind im Pariser Codex des Chrysostomus golden mit brauner Innenzeichnung, auf den Fresken der Kiewer Sophieenkirche braunrot mit gelben Federspitzen. Das Rot, welches uns früher nur in ebenso bräunlichem Ton an den Tetramorphen der Limburger Emails begegnet (mit hell- u. dunkelblauen und grünen Federspitzen), hat wohl überhaupt die allgemeinste Anwendung gefunden, aber während wir es vor allem beim Seraph seiner Feuernatur wegen erwarten sollten, scheint bei ihm statt des anfangs bevorzugten Blau erst beim verkürzten Typus das Rot völlig durchzudringen. Der Tetramorph behält die Farbe bis in neuere Zeit z. B. in der mehrfach erw. Freske vom Athos (Ann. arch. XX, p. 39 m. pl.). Der Cherub erscheint schon in Monreale (als Paradieseswächter) braunrot und bewahrt ebenfalls diese Farbe (z. B. in der h. Liturgie von Watopedi, Ann. arch. I, p. 154 ss.). Allgemein wird das Rot (oder Rosa) bei den verkürzten Typen, es findet sich z. B. an den Cherubim des

Vatikanischen B. Hiob (No. 1231) und des Katapetasma von Chilandari (vgl. Anm. [101]), am Seraph des Uspensky'schen Heiligenbildes (s. ebenda) und mehrfach für beide in späteren russischen Miniaturen (Busslajew: a. a. O. Abb. 10, 20 u. a.) und auf der angef. Athosfreske, wo allerdings daneben Weiss, Gelb und Grün vorkommt. Das Blau scheint jedoch, wenn auch seltner, neben dem Rot verwandt zu werden (Busslajew: a. a. O. Abb. 16 u. neben einer völlig gleichen roten Fig. Abb. 20). Die althergebrachte Farbe der Throne ist die rote oder rötliche (schon an den Flügelrädern in Monreale). Auf der Kaiserdalmatica von S. Peter und allen neuern griechischen Darstellungen werden sie als feurig bezeichnet, nur in den erw. russischen Miniaturen findet sich auch ein ziemlich reines, von der rosigen Färbung der Sechsflügler abweichendes Braun (a. a. O. Abb. 12). Die abendländischen Typen weisen das Rot sowohl in alten Beispielen auf wie auch in solchen, welche es sicher der byzantinischen Tradition verdanken. Es findet sich einerseits beim irischen Seraph (Fig. 22) des Book of Kells (mit Zusatz von Gelb und Grau) und im karolingischen Messkanon in Paris, ferner auf den Fresken von Braunschweig (als Gelbrot) und de Vic (mit Gelb, Weiss und Schwarz) am Cherub, andrerseits an demselben auf denen von Anagni und Subiaco und wohl am Seraph auf dem Mosaik von S. Giovanni in Laterano (mit Schwarz und Weiss, während die blauen Streifen unter den Flügeln kaum dazu gehören). Da am letztern Ort der Cherub (vor dem Paradiese) in Blau gefärbt ist (desgleichen die beiden Gestalten des Mosaiks in S. Maria Maggiore), liegt wohl bereits die in der italienischen Malerei des Trecento feststehende Farbengebung [112]) vor, nach welcher die Cherubim blau, die Seraphim rot gemalt werden (z. B. auf Fra Angelicos Jüngstem Gericht oder beim Berliner Giottisten No. 1064). Rot sind daher auch die Figuren der späteren französischen Miniaturen. Da wir beide Farben auch in den spätrussischen nebeneinander gebraucht sahen, welche keinesfalls trecentistische Einflüsse empfangen haben können, scheint diese Unterscheidung bereits in die byzantinische Kunsttradition zurückzuweichen und in Italien nur allgemeiner durchgeführt zu sein. Ob das anfangs beim Seraph vorherrschende Blau wirklich schon in Byzanz auf den Cherub übergegangen war, lässt sich zunächst nicht entscheiden. Ganz irrig aber ist es, diese

---

[112]) **Ausnahmsweise sind beim erw. Meister von Pisa (Berlin 1118) die Cherubim neben roten Seraphim nicht blau, sondern schwarz wiedergegeben.**

Farbengebung als allgemeingiltig hinzustellen (Crosnier: Iconogr. chrét. Paris. 1848, p. 108 ss.; Barbier de M.: Traité etc. II, p. 9). Das eigentliche Mittelalter zeigt im Abendlande fast noch mehr Regellosigkeit als im Osten. Gold wird wie in den byzantinischen so auch in den karolingischen Miniaturen angewandt, nämlich am Tetramorph des Drogoevangeliars und den Seraphim der Viviansbibel (mit Zusatz von Silber), augenscheinlich wie das Rot zur Bezeichnung der feurigen Natur, später an den Cherubim von Halberstadt (mit Weiss des Gewandes). In der Folgezeit scheint freies Belieben in der abendländischen Miniaturmalerei zu herrschen. Weiss, Gelb, Rot, Grün und Violett wechselt mit einander an den Figuren des Pisaner Exultets (s. S. 56), Rosa, Blau und Grün an den Flügeln der Cherubim der Prager Coldahandschrift (Fig. 17). Endlich zeigt ein französisches Email des XI. oder XII. Jahrh. (s. S. 36) den Tetramorph in Weiss, Grün und Blau gefärbt.

Taf. I.


DOMINVS
DEVS SABA
OTR PLENI
Fig. 7.
Fig. 21.
Fig. 19.
Fig. 18.
Fig. 12.
Fig. 27.
Fig. 30.
Fig. 29
Fig. 13

